

Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

Vanja Kulaš Borovina

**NOVI SOCIJALNI REALIZAM U
FRANCUSKOJ I BELGIJSKOJ
KINEMATOGRAFIJI**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Nikica Gilić, izv. prof.

Zagreb, 2017.

University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Vanja Kulaš Borovina

**NEW SOCIAL REALISM IN
FRENCH AND BELGIAN CINEMA**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Nikica Gilić, Ph.D., Associate Professor

Zagreb, 2017

PODACI O MENTORU

Nikica Gilić rođen je 1973. u Splitu, gdje je završio srednju školu. Upisao je studij komparativne književnosti i engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1992. Diplomirao je 1997., upisavši potom poslijediplomski studij književnosti, a od 1998. radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Magistrirao je 2003. temom “Filmološki aspekti naratologije”, a doktorirao 2005. s temom “Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja” (u oba rada mentor mu je bio profesor Ante Peterlić). Uz filmsku genologiju, filmsku naraciju i fenomen postmoderne zanima se i za probleme specifične za filmski medij, zagovarajući temeljnu emancipiranost filmologije od rekurzivnih mehaničkih transpozicija metoda književne teorije, sociologije kulture i drugih disciplina.

Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i na Akademiji dramske umjetnosti. Sudjelovao je na više međunarodnih simpozija (u Splitu, Zagrebu, Zadru, Szegedu, Berlinu, Grazu, Temišvaru, Parizu, Washingtonu, Beogradu i Beču), kao i na domaćim simpozijima (u Zagrebu i Rovinju).

Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovom sveučilištu u Berlinu i sveučilištima u Regensburgu i Konstanzu (Njemačka), potom u Grazu (Austrija) te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka).

Glavni je urednik Hrvatskog filmskog ljetopisa, član savjeta časopisa Ubiq i Outsajderski fragmenti te član Vijeća Animafesta i Vijeća Hrvatskog društva filmskih kritičara. Bio je umjetnički savjetnik za dokumentarni film pri HAVC-u i član žirija više filmskih festivala i revija (npr. Pula, Dani hrvatskog filma).

Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilians u Münchenu.

Izbor iz bibliografije

Autorske knjige

Uvod u povijest hrvatskog igranog filma, 2010, Zagreb, Leykam International (drugo izdanje: 2011).

Uvod u teoriju filmske priče, 2007, Zagreb, Školska knjiga.

Filmske vrste i rodovi, 2007 Zagreb, AGM; internetsko izdanje 2013:
http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm

Uredničke knjige

Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture, 2015, ur. M. Jakiša i N. Gilić, Bielefeld, transcript.

60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film, 2013, ur. N. Gilić i Z. Vidačković, Zagreb, Matica hrvatska

3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, 2006, ur. N. Gilić, Zagreb, Odsjek za komparativnu književnost i FF Press, Filozofski fakultet.

Filmski leksikon, 2003, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb, LZ "Miroslav Krleža".

Znanstveni i stručni radovi (izbor)

"Dangdai dianying: Donghua dianying de Sagelebu xuepai: jiti zhuyi yujing

zhong de geti shi xingzhanfang", GuoChunning(trans), *Contemporary Cinema*, 2016 (11), str. 195-197.

"Narrative and Genre Influences of the Classical Narrative Cinema in the Partisan Films of Živorad-Žika Mitrović", *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture*, ur. M. Jakiša i N. Gilić, Bielefeld: transcript, 2015, str. 227-244.

"„New Croatian Cinema. Literature and Genre in the Post-Yugoslav Era", *Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*, ur. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, David Desser, Lanham, Boulder, London, New York: Lexington, 2015, str. 151--170.

„Rane 1970-e i filmski slučaj Tomislava Radića“, u *Poznańskie studie slawistyczne*, Numer 6, 2014, str. 91 – 104. Poznań (skraćena i prerađena verzija objavljena u knjizi *Otpor. Zbornik radova 42. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. T. Pišković i T. Vuković, Zagreb, 2014).

„Promjene u prikazu rata u novijem hrvatskom igranom filmu – stil, umjetnost, ideologija“, u *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia, Grazer Studien zur Slawistik, Band 6*, ur. Renate Hansen-Kokoruš, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2014, str. 11 – 32.

“Oficir s ružom i Najbolji Dejana Šorka – dvije vojničke naracije”, u *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, ur. N. Gilić i Z. Vidačković, Matica hrvatska, Zagreb 2013, str. 117 – 132.

„Televizijska obrada Krležine poetika – Tomo Bakran Ive Štivičića i Eduarda Galića“, u *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od bteksta do popularne predodžbe*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić i A. Meyer-Fraatz,

Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu; Split, Zagreb, 2013, str. 362 – 372.

„O žanrovskom i umjetničkom filmu u genološkoj koncepciji Hrvoja Turkovića“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 2013 (XIX), br. 73-74, str. 27 – 34.

“Film *Živi i mrtvi* Kristijana Milića – poteškoće “zauzimanja strana” u ratu u Bosni i Hercegovini (te u okolnim državama)”, *KINO!*, 2012 (V), br. 17/18., str. 146-156 i 359. Ljubljana.

“Elementi romantizma *Sna doktora Mišića* kao poticaj televizijskom romantizmu 1970-ih”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti, zbornik radova XIV. Romantizam – ilirizam – preporod*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Split, Zagreb, 2012, str. 329-344.

„Crveni i zeleni kadar – Čaruga Rajka Grlića (i Ivana Kušana) kao slika epohe“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti, zbornik radova XIII. Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu Split, Zagreb, 2011, str. 371-380.

„Filmski medij“, u *Uvod u medije*, ur. Zrinjka Peruško, Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo/Jesenski i Turk, 2011. Str. 87-108.

„Zašto *Surogov* Oscar nije važan?“, *Surogat stvarnosti. Pedeset godina hrvatske animacije*, ur. M. Kiš i K. Pudar, HDLU, Zagreb, 2011. Str. 32-37.

“Revolution, cinema, painting: creative recycling of images in the films of Tom Gotovac (Antonio Lauer)”, *Studies in Eastern European Cinema*, 2010 (I), br. 1, str. 71-84. Birmingham. (<http://www.atypon-link.com/INT/toc/seec/1/1>)

“*Ne okreći se sine* Branka Bauera: stil i ideologija ratne (partizanske) melodrame”, *KINO!*, 2010 (III), br. 10., str. 82-91, 327-8. Ljubljana.

“Tragovi modernizma 1960-ih u novijem hrvatskom igranom filmu”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova XII, Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić i A. Meyer-Fraatz, Split – Zagreb, Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 2010., str. 420-429.

“Znanstvena fantastika između slova i slike (o nekim problemima žanrovskog stvaralaštva u književnosti i filmu)”, *Književna smotra*, 2009 (XLI), br. 154 (4), str. 25-32.

“Figure slobode: Držić i Dubrovnik (povodom Bulajićevog *Libertasa*)”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova XI, Držić danas. Epoha i naslijeđe*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2009, str. 407-418.

“Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj”, u: *Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih*, ur. T. Bogdan et al. Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2009, str. 121-126.

“Novija recepcija hrvatskog igranog filma 1950-ih – slučaj filma *H-8...* Nikole Tanhofera”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova X, Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2008, str. 122-134.

“Film kao poezija: *Do posljednjeg daha*”, u: *Poslanje filologa*, ur. C. Pavlović i T. Bogdan, Zagreb, FF Press – Filozofski fakultet, 2008.

“Filmska fantastika i znanstvena fantastika u kontekstu teorije žanra”, *Ubiq*, 2 (I), Zagreb, 2008, str. 200-213.

“Klasifikacijski dodiri književne i filmske teorije: kratki uvod”, *Književna smotra*, 2007 (XXXIX), br. 143, str. 3-10.

“Iluzija stvarnosti: Godišnja doba Petra Krelje kao granični film”, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006 (XII), br. 48, str. 48-55, 197.

“O konstrukciji i čitanju zvijezda”, *Književna smotra*, br. 139, 2006, str. 59-69.

“Filmska fikcionalnost i problem klasifikacije”, *Umjetnost riječi* 3/4, 2005 (XLIX), str. 229-242.

“Predratna psihoza: slike tridesetih u Izbavitelju Krste Papića”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova VII, Hrvatska književnost tridesetih godina 20. stoljeća*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2005.

“Film *Goli čovjek* Obrada Gluščevića kao marinkovićevski teatar”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova VI, Europski obzori Marinkovićeva opusa*, ur. M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2004.

“Naratologija i filmska priča”, *Hrvatski filmski ljetopis*, X (2004), br. 37.

“Filmološki formalizam i velike teorije (Prilog polemici o kulturalnim studijima)”, *Hrvatski filmski ljetopis*, IX (2003), br. 35.

“‘Kameni horizonti’ – model socrealističke prezentacije i hrvatska kultura pedesetih”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova V, Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća*, ur. M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2003, str. 159-169.

“Kritička naratologija na djelu (S. Vojkovic: *Subjectivity in the New Hollywood Cinema*)”, *Hrvatski filmski ljetopis*, VIII (2002), br. 29, str. 155-160.

“Polemika i priča Predraga Raosa”, *Nova Istra*, VII (2002), str. 146-149.

“Tržišno i književno kodiranje rane i suvremene filmske publicistike u Hrvatskoj”,
u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova IV, Hrvatska književnost od 1914. do 1930. i njezin europski kontekst*, ur . M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug, 2002, str. 134-147.

SAŽETAK

U disertaciji se razmatraju tri filmske poetike, koje se u kontekstu suvremene francuske i belgijske frankofone kinematografije izdvajaju umjetničkom vrijednošću, dosljednom obradom socijalne tematike, kao i recepcijom. Pri odabiru frankofonih autora, čiji se opusi u ovom radu istražuju metodom komparativne analize, vodili smo se kriterijem prepoznatljivosti izvan granica Francuske odnosno Belgije. Fokus rada primarno je na autorskim glasovima koji su se nametnuli u okviru socijalnog realizma u francuskoj (Bruno Dumont i Robert Guédiguian) te frankofonoj belgijskoj kinematografiji (Jean-Pierre i Luc Dardenne). U kinematografiji francuskog jezičnog izraza u kojoj pojam socijalnog kroz povijest i nije bio odveć popularan, upravo odabrani autori svojim radovima opimjeruju kontinuiranu i sustavnu filmsku produkciju društveno angažirane problematike.

U svrhu kontekstualizacije ovdje izdvojenih opusa disertacija otpočinje povijesnim presjekom socijalnog filma te prikazom aktualnog stanja u Francuskoj. Kao srodni socijalnom filmu u radu se definiraju politički, militantni i angažirani film. Potom se navode europske realističke tenedencije, uz naglasak na osobitostima svake od njih, čemu će uslijediti kratak pregled najznačajnijih europskih dokumentarističkih struja, koje su u određenoj mjeri utjecale na koncepciju realizma, a time i na neke od proučavanih autora. Drugi dio rada nudi interpretaciju filmova trojice autora, da bi se naposljetku, u završnom dijelu rada, pristupilo komparativnoj analizi opusa promatranih autora imajući u vidu njihove najvažnije poetičke odrednice. Rečenim se metodama utvrđuje pripadnost triju samosvojnih, pa i raznorodnih filmskih poetika korpusu novog socijalnog realizma u francuskoj i belgijskoj frankofonoj kinematografiji.

Ključne riječi: frankofoni film, suvremeni film, francuska kinematografija, belgijska kinematografija, socijalni realizam, socijalni film, politički film, militantni film, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Bruno Dumont, Robert Guédiguian

SUMMARY

This dissertation considers three poetics of cinema, distinguished in the context of contemporary French and Belgian francophone cinema for their artistic value, consistent treatment of social issues, as well as their reception. The focus of the dissertation lies in the auteur voices who by their quality stood out from the genre of social realism in French (Bruno Dumont and Robert Guédiguian) and Belgian francophone cinema (Jean-Pierre and Luc Dardenne). The choice of the francophone auteurs, whose work is analysed in more detail by using the method of comparative analysis, was led by the criterion of recognition outside the French and Belgian borders. In francophone cinema, where the notion of the social has not been overly popular in the past, the auteurs and the works chosen here exemplify the continual and systematic production of committed cinema.

In order to contextualise the three selected oeuvres, the dissertation opens with a historical overview of social problem films, followed by a review of the current state in France. In terms of genre, the research is set within the framework of social problem film and the currents of committed, political and militant film related to it. The overview is followed by an exposition of European realist tendencies with a review of their defining features, along with a short overview of the most significant European and North American documentary currents that to an extent influenced the conception of realism and, consequently, some of the auteurs discussed here. The second part offers an analysis and interpretation of films of the three auteurs in order to delve, in its final part, into a comparative analysis of the three oeuvres, keeping in mind their most significant poetic determinants. The aforementioned method establishes the affiliation of the three authentic, heterogeneous film poetics to the corpus of new social realism in francophone cinema, French and Belgian in particular, thus meeting the objective of the dissertation.

The films of Bruno Dumont are discussed in the dissertation in the context of two recent French cinematic currents, the new realism of Northern France, and new corporeal cinema, the work of the Dardenne brothers in the context of Belgian cinema, and the opus of Robert Guédiguian within *banlieue* cinema, a subgenre depicting life in French multi-ethnic, working-class suburbs. The new realist films of Northern France are characterized by a raw and naturalist aesthetics that reflects a bleak socio-political context. Other distinguishing features include regional ambient, alienated characters, general pessimism and a lack of plot.

Representatives of new corporeal cinema, another inherently French cinematic style, focus on tabooed topics (social disfunctionality, violence, marginal sexual practices), and use the genre conventions of exploitation horror and of pornographic film.

Although Belgian auteur films are among the most creative and most individualist in Europe, their language – Flemish-francophone – duality and regional animosity between Wallonia and Flanders, rob it of a clearly-enough formed identity that would impose them as recognizable in the context of European and world cinema. In the context of the works of Robert Guédiguian, who sets his films in the Marseille periphery, the dissertation recapitulates the features of *banlieue* cinema, which depict the suburbs as the stigmatized epicentre of the social crisis.

Apart from narrower contextualisation, all the auteurs are considered in relation to their poetic origins, to be found in European realist schools. Consequently, the first part of the dissertation takes on French poetic realism, Italian neorealism, British social realism, Berlin School, Dogme 95 and the Romanian New Wave.

A chronological overview and an inspection of the developmental dynamics of the social problem genre in French and Belgian cinema determines that the problematic of manual labour and social issues in general appear very early on film, but the interest of auteurs for that topic lacks continuity. In 1913, Albert Capellani filmed an adaptation of Zola's *Germinal*. With the exception of the portraiture of the proletariat in the film *At Work (Au Travail)*, 1920 by Henri Pouctal, Capellani's achievement remains peerless until 1930s, when members of the working class are represented by filmmaking stars who come from working-class origins, exemplified by Jean Gabin. In the 1950s workers practically disappeared from the big screen, in order to reappear in post-'68 films. However, as that particular trend subsided, so did, once again, their on-screen visibility. The situation took on a turn in their favour in the 1990s, with the tendencies of the so-called new realism in the French cinema of the 1990s. Nevertheless, in the history of social problem film there are noticeable isolated poetics that systematically engage in social issues, such as that of Robert Guédiguian, who reintroduces the workers to the screen in 1980s, continuing the tradition of poetic realism i.e. of social, humanist film, as set in the 1930s by Jean Renoir's film *Toni*.

Social problem cinema as fiction film of a social-critical undertaking needs to be distinguished from socially engaged, committed cinema, political cinema and a subgenre of political cinema – militant film. While the enumerated categories are not necessarily equivalent, their common goal is to problematize the social margins, and more generally, the dysfunctionality of society. Socially committed art is articulated as a response to a specific social context or situation. Consequently, such films function as activist platforms that open the space for political discussion and serve as a stimulant for rebellion. Political cinema explicitly thematises executive power, speaks out about its irregularities, and points to social inequality. Political cinema expresses a critique of the capitalist system and market mentality, and records current events. Its strategies originate from documentary schools such as *free cinema*, *truthful cinema* (*cinéma vérité*) and direct cinema, while the immediate origin of political cinema, as well as of other mentioned documentary schools, was the work of Dziga Vertov and his Cine-Eye. Finally, militant film, which usually appears in intense historical and social conditions, often takes over the form of a documentary or of reporting, but it also appears in the fiction form. Militant film is prone to conflict, even when it abstains from open engagement.

Simultaneously, despite an existing tradition of political cinema in France, contemporary national cinema is witnessing a noticeable depoliticisation of film, as a considerable number of more recent works only nominally belong to the social problem film genre.

The consideration of European realist tendencies in the dissertation begins with poetic realism. The poetic dimension refers to recording in studio, removed from real issues, while simultaneously its characters are left to their hopeless social predicament, thus marking poetic realism as a sort of romanticism of despair. In comparison, the unwritten rules of neorealism were the following: recording on authentic locations, outside the studio and with minimal resources, natural lighting, domination of long and medium shots, insistence on the unity of time, place and action, stress on current life themes, social critique, narration devoid of a firm structure, fragmentation, natural open-ended fabula which strives to achieve the real-life duration of action, working-class protagonists embodied by non-professional actors. Speaking of British cinema, apart from black humour, one of its most crucial features is social engagement. The Berlin school gathers auteurs of a younger generation with no political programme and dogmatic set of rules, but whose films are characterised by thematic and

aesthetic kinship. Topics that unite them are communication blockades, loss of identity, loneliness, complex and dysfunctional human relationships. In Paris in 1995 several Danish directors gathered under the name Dogme 95 presented their manifesto followed by “Vows of Chastity,” made of ten ethical principles of filmmaking. The manifest prescribes utter asceticism, the rejection of many technological benefits, and a minimal manipulation of film material.

Bruno Dumont is considered a successor of Bresson’s poetics, the Dardenne brothers are compared to Marriage and Pialat, and Guédiguian is brought in connection to Renoir and, more broadly, to the tradition of French poetic realism. The films of Robert Guédiguian explicitly portrait the opposing capitalist and working-class patterns, in Dardenne brothers’ films only the consequences of such social conflicts are visible, while Bruno Dumont’s characters often function as apolitical categories, seemingly untouched by real-life events. Guédiguian idealises the working class, the Dardenne brothers present it in an objectively distanced manner or, at least, without assuming a clearly affirmative position, and Bruno Dumont eschews political positioning, whereby in his works the considerations of human nature and human relationships remain in the sphere of the metaphysical.

The concluding part of the dissertation summarises the results of the doctoral research from which it follows that we are right to distinguish new social-realist tendencies in French and Belgian cinema. While heterogeneous in their procedures and primary areas of interest, all three of the considered poetics fit under the common denominator of social realism, with regard to a set of unifying features which are generally attributed to the realist and the social on film, by which we understand the representation of everyday life of socially deprived individuals and marginalised social groups.

Keywords: french and francophone cinema, belgian francophone cinema, contemporary cinema, social realism, social problem cinema, political and militant cinema, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Bruno Dumont, Robert Guédiguian

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. SOCIJALNI FILM.....	6
2.0.1. Određenje pojma.....	7
2.0.2. Historijat.....	9
2.0.2.1. Koncept humanog filma Henryja Poulaillea.....	11
2.0.3. Socijalna tematika na filmu: aktualno stanje u Francuskoj.....	13
2.1. Angažirani film.....	17
2.2. Politički film.....	20
2.3. Militantni film.....	27
3. REALISTIČKE TENDENCIJE NA FILMU.....	33
3.1. Poetski realizam.....	39
3.2. Neorealizam.....	43
3.2.1. Tehničke i stilske karakteristike.....	48
3.3. Britanski film.....	54
3.4. Berlinska škola.....	59
3.5. Dogma 95.....	61
3.6. Rumunjski novi val.....	62
4. DOKUMENTARIZAM.....	66
4.1. Sovjetski Savez.....	67
4.2. Velika Britanija.....	70

4.3. Francuska.....	72
4. 3. 1. Film istine, direktni film.....	73
4.4. Belgija.....	76
5. O AUTORIMA.....	78
5.1. Bruno Dumont.....	79
5.1.1. Poetika francuskog sjevera.....	84
5.1.2. Suvremeni francuski film tijela.....	88
5.2. Jean-Pierre i Luc Dardenne.....	91
5.2.1. Belgijski frankofoni film.....	94
5.3. Robert Guédiguian.....	97
5.3.1. Film predgrađa.....	99
6. KORPUS.....	102
6.1. Bruno Dumont.....	102
6.2. Braća Dardenne.....	112
6.3. Robert Guédiguian.....	122
7. DUMONT, DARDENNE, GUÉDIGUIAN: POETIČKI PARALELIZMI.....	135
7.1. Kolektivno spram individualnog.....	136
7.1.1. Međugeneracijski odnosi.....	140
7.1.2. Demaskulinizacija muškog protagonista.....	141
7.1.3. Dijete kao filmski junak.....	143
7.1.4. Trianglarnost odnosa.....	147
7.2. Komunikacija.....	148

7.3. Društveni angažman.....	151
7.3.1. Solidarnost.....	153
7.3.2. Aura heroja.....	157
7.4. Disfunkcionalnost protagonista.....	159
7.4.1. Pomaknuta agresija kao manifestacija nemoći.....	160
7.4.2. Patologija zla.....	162
7.4.3. Rasizam i drugost.....	164
7.5. Smrt kao nesretni slučaj.....	165
7.6. Tjelesnost.....	166
7.7. Odnos duhovnog i sakralnog.....	168
7.7.1. Iskupljenje.....	169
7.8. Višeznačnost.....	171
7.9. Naracija.....	172
7.9.1. Funkcijska uloga krajobraza.....	173
7.9.2. Cikličnost kretanja.....	179
7.9.3. Repetitivnost.....	182
8. ZAKLJUČAK.....	183
9. BIBLIOGRAFIJA.....	191
10. FILMOGRAFIJA.....	199
11. ŽIVOTOPIS.....	209

1. UVOD

Cilj rada istražiti je i cjelovito interpretirati korpus koji čine filmovi Bruna Dumonta, Jean-Pierrea i Luca Dardennea i Roberta Guédiguiana, autora bliskih interesa, no raznorodne poetike, kao i pristupa socijalnom realizmu. Istaknut ćemo vrijednosti dosadašnjih proučavanja ove tematike, a zatim i specifičnost vlastitog istraživanja na tom znanstvenom području.

Razmatrat će se osobitosti redateljskog prosedea svakog od autora s obzirom na izraz i formu, sadržaj i stilske značajke. Novim iščitavanjem nastojat ćemo ponuditi svježije tumačenje te utvrditi na koje konstrukcijske dominante pojedini autori stavljaju naglasak. Do sada u Hrvatskoj nije bilo cjelovitih i samostalnih istraživanja ovih poetika (poetiku ovdje razumijevamo kao specifičan sklop konstitutivnih elemenata koji filmu daje izvorni karakter, a gledatelju omogućuje da ga razlikuje od ostalih filmskih djela) nijednog od odabranih autora, a radovi stranih filmologa, u pravilu su monografsko preglednog, tzv. *case study* tipa, bez ozbiljnijih pokušaja komparativne analize. Proučavanjem ključnih odrednica u ostvarenjima zadanih autora nadamo se pružiti jasniji i sveobuhvatniji uvid u njihovo stvaralaštvo, potaknuti daljnja promišljanja i otvoriti put novim istraživanjima opusa ove, ali i srodnih tema u budućnosti.

U prvom će se dijelu odrediti teorijska podloga, bit će predložen kratki pregled filmskopovijesnih i filmskoteorijskih temelja koji definiraju poglede na socijalni film, ali i na realističke i dokumentarističke škole. U drugom i središnjem dijelu slijedi korpus istraživanja odnosno redateljski opusi na kojima ćemo u trećem dijelu primijeniti metodu detaljne komparativne filmsko-povijesne analize s naglaskom na njihove dominantne odrednice, a kako bi se utvrdile međusobne srodnosti kao i različitosti. Završni će dio ponuditi sistematizaciju rezultata analize, formuliranje zaključaka o navedenim problemima te bibliografiju i filmografiju.

U razmatranju korpusa obuhvatit će se sljedeći metodološki postupci: komparativna analiza kao osnovna metoda, induktivno-deduktivna metoda, deskripcija, stilistika, povijesna metoda, metoda klasificiranja i sinteza. Metoda analize primjenjivat će se pri proučavanju filmova, kako bi se na razini sadržaja i izraza uočili značajni poetički principi (pitanja preferencije

forme i narativnih tehnika, kao i poetičke tendencije) na temelju kojih će se potom sastaviti tipologija.

Premda ćemo se prvenstveno fokusirati na opuse odabranih autora, komparativnu analizu koristit ćemo i šire, jer smatramo neophodnim naglasiti veze s predstavnicima talijanskog neorealizma, potom s Michelangelom Antonionijem, Pierom Paolom Pasolinijem, autorima francuskog poetskog realizma (Jean Renoir), francuskog modernizma (Robert Bresson), britanskog socijalnog filma (Ken Loach, Mike Leigh, Andrea Arnold), rumunjskog novog vala. Rad će se također temeljiti na analizi i komparaciji postojećih teorijskih i kritičkih tekstova iz stranih i domaćih izvora. Induktivno-deduktivnu metodu kao i metodu deskripcije, koristit ćemo kako bismo usustavili dosadašnje spoznaje o stilskim pravcima i autorskim poetikama od užeg interesa te došli do novih uvida koji će omogućiti sustavno znanje o korpusu.

Tijekom rada na primarnoj i sekundarnoj građi, odnosno filmovima i tekstovima, dobili smo podatke izravno vezane za temu disertacije, ali i za područja koja našu temu djelomično dotiču ili pak tematici kojom se bavimo određuju širi kontekst. Jednako tako, detaljno smo proučili objavljene rezultate istraživanja u uskoj vezi s problemskim poljem našeg rada te dobili uvid u učestalost tekstova koji se podudaraju s idejama koje želimo prikazati u vlastitoj disertaciji. Temeljem tog istraživanja mogli smo daljnja promišljanja usmjeriti prema onim područjima koja su do sada istraživački slabije zastupljena ili posve zanemarena.

Primarni izvori ovdje su filmovi autora koji su predmet užeg istraživanja te šire, ostalih s njima kompariranih autora. Osnovni predmet proučavanja bit će filmski predlošci troje autora: osam dugometražnih igranih filmova Bruna Dumonta, osam filmova braće Dardenne, deset odabranih filmova Roberta Guédiguiana. Koristili smo relevantnu filmsko-teorijsku i filmsko-povijesnu građu koja obrađuje teorijske pojmove realizma u književnosti i filmu, talijanskog realizma, naturalizma, talijanskog neorealizma, francuskog poetskog realizma, britanskog socijalnog filma, pokreta *Dogma 95*, Berlinske škole. Ovaj će se rad oslanjati i na recentne kritičke studije objavljene u domaćoj i stranoj stručnoj i znanstvenoj periodici, prikaze, eseje i razgovore o filmskim autorima čije ćemo opuse razmatrati kao i o njima srodnim, stoga za ovaj rad ne manje značajnim autorima.

Također, pokušat ćemo kritički rasvijetliti pojedina područja koja su dosad predmetom znanstvenog interesa tj. akademskog proučavanja bila tek rubno poput „mladog francuskog filma“ (*Le jeune cinéma français*) i filma nove korporalnosti kojima Bruno Dumont stilski pripada. Pri tome smo konzultirali sljedeću literaturu: Palmer, T. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Horeck, T. ; Kendall, T. *The New Extremism in Cinema from France to Europe*, Keeseey, D. *Catherine Breillat*, Beugnet, M. *Claire Denis*, Asibong, A. *François Ozon*, Smith, A. *Agnès Varda*, Prédal, R. *Le cinéma français des années 1990: une génération de transition* i Prédal, R. *Le cinéma français depuis 2000: un renouvellement incessant*.

O radu braće Dardenne na raspolaganju su nam sljedeći naslovi: znanstvena monografija Marielle Schütz *Explorationskino: Die Filme der Brüder Dardenne*, autoričina doktorska disertacija, kao i tri ukoričene zbirke kritičkih tekstova: Cardullo, B. (ur.) *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne: Essays and Interviews*, Gesu (ur.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne: un cinema che danza*, Aubenas, J. (ur.) *Reflechir le reel: Jean Pierre et Luc Dardenne*. Biografska monografija Josepha Maia *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Mai, J. *Au dos de nos images (1991-2005), suivi de Le Fils et L'Enfant par Jean-Pierre et Luc Dardenne*.

Budući da su nam uslijed kulturnih veza uvjetovanih jezikom i poviješću uz francuske u fokusu i belgijski frankofoni autori, ponudit ćemo i kratak prikaz belgijske frankofone kinematografije na francuskom jeziku. Philip Mosley u knjizi *Split screen: belgian cinema and cultural identity* pruža iscrpan povijesni pregled belgijske kinematografije od početaka do danas, uz analize najvažnijih primjera igranog, dokumentarnog, animiranog i kratkometražnog filma, kao i filmske produkcije belgijske kolonije Kongo te međukulturalnih veza s Francuskom, Nizozemskom i Njemačkom.

O Brunu Dumontu nalazimo rad francuske znanstvenice posvećene djelu Roberta Bressona (Alligier, M. *L'animalité et la grâce*, 2012) i zbirku intervjuva koje je s redateljem vodilo troje stručnjaka s područja filozofije, filmske kritike i fotografije (Tancelin, Ors, Jouve: *Bruno Dumont*, 2001).

Stvaralaštvu Roberta Guédiguiana 2013. godine posvećena je stručna monografija (Kantcheff, C. *Robert Guédiguian: cinéaste*). U svom preglednom članku iz 2007. godine Edward

Ousselin utvrđuje kako je začuđujuće malo publikacija posvećeno Guédiguianovu opusu, koji je u ono doba već bogat i značajan. Razlog tome Ousselin dijelom pronalazi u slaboj dostupnosti Guédiguianovih filmova u inozemstvu te navodi primjer Sjedinjenih Američkih Država gdje su u to vrijeme u distribuciji bila samo dva njegova ostvarenja: najveći njegov komercijalni uspjeh *Marius i Jeannette* (*Marius et Jeannette*) i turobna drama *Grad je tih* (*La ville est tranquille*). No, kad Guédiguian snima svoj prvi film izmješten iz uobičajenog marsejskog okvira, *Šetač Marsovom poljanom* (*Le Promeneur du Champ du Mars*, 2004), i svi njegovi prethodni filmovi bit će objavljeni u DVD formatu.¹

Kako ovaj rad polazi od promišljanja o tome što je filmska produkcija tzv. novog zapadnoeuropskog (socijalnog) realizma baštinila od poetike talijanskog neorealizma, francuskog poetskog realizma te modernizma, oslanjat ćemo se i na sljedeću teorijsku literaturu: Kovács, A. B.: *Screening modernism*, Cardullo, B. (ed.) *André Bazin and Italian Neorealism*, Zavattini, C. *Some Ideas on the Cinema*, *Cinéma et réalité* (*Société et cinéma*), Curle, H.; Snyder, S. (ed.) *Contemporary perspectives: Vittorio de Sica*, Bacon, H. *Visconti: explorations of beauty and decay*.

Talijanski neorealizam stilski i narativno obilježava sporiji razvoj radnje, uglavnom lišene bogatijeg zapleta, dokumentaristički prikaz svakodnevne zbilje s ciljem približavanja realnom trajanju događaja, a kako bi film u cjelini bio simbolom određene društvene situacije. Sve spomenute osobitosti u temelju su poetike promatranih autora, kao i niza europskih filmaša realističke provenijencije poput predstavnika britanskog socijalnog realizma i predstavnika tzv. rumunjskog novog vala.

Istražit ćemo je li i prema kojim kriterijima Bruno Dumont nasljednik Roberta Bressona (Reader, K. *Robert Bresson*) i Michelangela Antonionija (Seymour, C. *Antonioni or the surface of the world*). Zatim ćemo nastojati rasvijetliti što Dumonta, a što braću Dardenne vezuje s predstavnicima britanskog socijalnog realizma temeljenog na tradiciji britanske *kitchen sink* drame iz kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih godina, a u čijem su fokusu *gnjevni mladi ljudi* iz siromašne industrijske zone sjeverne Engleske konkretno, s Kenom Loachem i Mikeom Leighom, koji promišljaju društvene pozicije marginaliziranih skupina i pojedinaca.

¹ Edward Ousselin : Un conte politisé : *A l'attaque !* de Robert Guédiguian. The French Review, vol. 81, no. 1, October 2007. pp. 124

Estetika sumornih eksterijera (radnička naselja industrijaliziranog belgijskog juga, otužne vizure sjevera Francuske, pa i predgrađa Marseillea) u filmovima autora koji su nam predmetom interesa, vizualno je bliska neromantičnoj kulisi betoniziranih četvrti sa socijalnim stanovima na rubovima gradova sjeverne Engleske, a sve navedeno nalik je i tragičnoj bilanci nasilne Ceausescuove urbanizacije.

2. SOCIJALNI FILM

Razgovor o socijalnom filmu logično je započeti problematikom položaja i vidljivosti pripadnika radničke klase te siromašnih pojedinaca u povijesti europske kinematografije. Zatim, postavlja se pitanje statusa društveno kritičkog filma u kontekstu suvremene europske kinematografije, poglavito frankofone, napose francuske i belgijske, koje su nam ovdje u interesnom fokusu. Nadalje, jasno je da umjetnost socijalno realističkog prosedea za cilj ima osvještavanje gledatelja, no upitno je što zapravo podrazumijevamo pod pojmovima socijalnog i realističkog filma, odnosno kako ih precizno terminološki odrediti. Valja nam razgraničiti i srodne pojmovne kategorije angažiranog, političkog i militantnog filma, koje se nerijetko koriste fluidno pa čak i sinonimno.

Ako u povijesti filma tražimo razlog stanovitom redateljskom pomanjkanju interesa za radnički svijet, piše Darré Yann u časopisu za društvena, kulturna i politička pitanja lijevog usmjerenja *Mouvements*, valja se vratiti na kraj 1950-ih godina, u razdoblje kad radništvo praktički nestaje s ekrana. Njihovi trenuci slave ostali su u 1930-im godinama, kad ih predstavljaju zvijezde radničkog porijekla poput Gabina i Arletty², u filmovima primarno psihološkog prosedea, gdje je rad doduše u drugom planu, s tek nekoliko iznimaka poput *Zločina gospodina Langea* (*Le crime de monsieur Lange*) Jeana Renoira u suradnji s Prévertom iz 1936. godine. Pod okupacijom, potom, kao i u poslijeratno doba, prisutnost proleterskog na filmu sve je rjeđa, likovi tada pripadaju građanskom miljeu, kao i zvijezde koje ih utjelovljuju.³

Nastavno na prethodno rečeno, Prédal zamjećuje kako je francusko radništvo nakon jenjavanja trenda postšezdesetosmaškog filma, a kakvi se intenzivno snimaju krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, na ekranu slabo prisutno, sve do pojave nove filmske tendencije,

² Léonie Marie Julie Bathiat (1898-1992), umjetničkog imena Arletty, bila je francuska glumica i pjevačica.

³ Si l'on doit chercher dans l'histoire du cinéma une raison au relatif désintérêt des cinéastes pour le monde ouvrier, il semble plus éclairant de revenir à l'époque où les ouvriers ont pratiquement disparu des écrans, à la fin des années cinquante. Ils ont connu leur heure de gloire dans les années trente, incarnés par des vedettes d'origine populaire, Gabin, Arletty, etc., dans des films d'abord psychologiques, où le travail n'est qu'un arrière plan, à quelques exceptions près (*Le Crime de M. Lange*, de Jean Renoir et Prévert, 1936). Puis sous l'occupation et dans l'après guerre, le prolétaire se fait plus rare, les personnages s'embourgeoisent comme les vedettes qui les incarnent. Darré Yann, « Le cinéma, l'art contre le travail », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 120-125. www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-120.htm

tzv. mladog francuskog filma 1990-ih (2008: 76)⁴. Prédalovoj načelnoj tvrdnji ipak treba pridodati kako je opus nekolicine francuskih redatelja kontinuirano obilježen kontekstualizacijom u radnički milje: spomenimo Mauricea Pialata, Bertranda Taverniera, kao i Roberta Guédiguiana, « amblematskog autora povratka radništva na francuske ekrane 1980-ih » kako ga naziva Michel Cadé (Hayes, O'Shaughnessy, 2016: 149), a koji nastavlja tradiciju poetskog realizma tj. socijalnog, humanističkog filma, kojem je u 1930-ima put zacrtao Jean Renoir svojim iznimnim ostvarenjem *Toni*. No doista, kad se uzbuđenje oko zbivanja 1968. utišalo, francuski će se film tek sporadično vraćati socijalnoj tematici, s redateljima vrlo raznorodnih tonaliteta od Marina Karmitza do Jean-Luca Godarda, no činjenica je da ovakve teme nisu od primarnog interesa novovalnih redatelja. Nakon 1980-ih godina koje izuzev Guédiguianovog doprinosa s ostvarenjima *Posljednje ljeto* (*Dernier été*, 1981)⁵ i *Rouge Midi* (1985) bilježe tek dva filma s temom radništva - *Zaljubljen sam u tebe* (*Je t'ai dans la peau*, 1989) Jean-Pierrea Thorna i *Podzemni pakao* (*Le brasier*, 1991) Erica Barbiera, Cadé svojevrsnom najavom novih autorskih imena i filmova koji će se u većoj mjeri zaokupljati radničkim pitanjem smatra *Germinal* (1993) Claudea Berrija, koji Zolinu pripovijest smješta na francuski sjever 1930-ih, gdje prati probleme rudara poljskog porijekla.

Promatrano u kontekstu suvremene svjetske, europske, a time i frankofone kinematografije, filmovi društveno kritičkog određenja tj. društveno angažirane tematike u pravilu su isključeni iz komercijalne kino-distribucije, što ih lišava većeg broja gledatelja i čime im se apriorno uskraćuje značajnija recepcija.

2.0.1. Određenje pojma

Sve je više socijalnih filmova, utvrđuje početkom nultih godina Philippe Mesnard. Govori se o obnovi socijalne kinematografije, no žanr je, smatra on, slabo definiran. Je li u pitanju

⁴ U taksonomiji francuske društvene povijesti godina 1995. smatra se vremenskom točkom koja odgovara 1968. godini. Doba je to masovnih prosvjeda protiv politika i praksi tadašnje desno orijentirane vlade, posebno u pogledu useljeničkog pitanja. (Austin: *Le jeune cinéma and the new realism* u *Contemporary French Cinema*, str. 221)

⁵ Prijevodi svih citata u radu su autoričini, kao i prijevodi naslova onih filmova i tekstova koji nisu pronađeni u domaćim izvorima.

snimanje socijalnog stanja nekog društva, ili stavljanje naglaska na društvene konflikte? Nalazimo li kvalitetu nekog socijalnog filma u slici koju uspijeva prenijeti o društvu ili pak u njegovoj fabuli kad govorimo o fikcionalnom filmu, možda u temi, ako je riječ o dokumentarnom ostvarenju? Ne bi li socijalni film *par excellence* bio upravo onaj koji rasterećuje od društvenog?⁶

Najšire gledano, socijalni film je onaj koji opisuje društvene običaje. U užem smislu, film je to koji razlaže klasne odnose s ciljem prikazivanja perspektive društveno najskromnijih kategorija (usp. Pinel, 2000: 206). Sličnu definiciju nudi i Cailler: svrha socijalnog filma opisivanje je običaja nekog društva; socijalni film, između moralne indignacije i propagande, sebi za cilj „tradicionalno“ uzima analizu klasnih odnosa iz perspektive najskromnijih.⁷ U žarištu zanimanja socijalnog filma, dakle, ekonomski su deprivirane i marginalizirane društvene skupine – radnici i nezaposleni, ilegalni useljenici, siromašni pojedinci te beskućnici. Pod sintagmom socijalnog filma razumijevamo, prema tome, ostvarenja realističkog određenja koja se zaokupljaju problematikom nezaposlenosti, prekarnog rada⁸,

⁶ Il y a de plus en plus de films sociaux. On parle d'un renouveau du cinéma social. Mais le genre est mal défini. S'agit-il de filmer l'état du social dans une société, de mettre l'accent sur des conflits sociaux? Un film social tire-t-il sa qualité de la vision qu'il transmet du social ? Ou bien de son intrigue pour une fiction, de son sujet pour un documentaire ? Le film social par excellence ne serait-il pas celui qui a précisément pour vocation de distraire du social ? Mesnard Philippe, « L'attente du cinéma social », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 17-25., <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-17.htm>

⁷ Description des mœurs d'une société, le cinéma social, entre indignation morale et propagande, se donne « traditionnellement » pour objectif d'analyser les rapports de classe en privilégiant le point de vue des plus humbles. Cailler Bruno, « Télévisions françaises et cinéma social : le rendez-vous manqué », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 95-101. <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-95.htm>

⁸ Kako u svom diplomskom radu “Prekarni rad i (ne)mogućnost prekarne klase”, (obranjen u lipnju 2013. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu) navodi Morana Starčević, prekarni rad jedan je od novijih pojmova u sociologiji i društvenim znanostima kojim se sveprisutna nesigurnost u društvima današnjice preslikava na tržište rada i radne odnose. Prekarnim radom može se smatrati svaki oblik nestandardnog rada, rada koji odudara od situacije tradicionalnog modela zaposlenja: stabilnog radnog mjesta s punim radnim vremenom gdje radnik ima jednog poslodavca po čijem nalogu radi, posao traje kontinuirano kroz cijelu godinu i radnik očekuje da će biti zaposlen na neodređeno te uživa određene beneficije i oblike osiguranja. Nestandardni oblik zaposlenja, kontingentno zaposlenje, odudara od definicije standardnog radnog odnosa u četiri varijante: kao zaposlenost na nepuno radno vrijeme; privremena zaposlenost putem ugovora na određeno, sezonska ili povremena zaposlenost; samozapošljavanje bez zapošljavanja drugih radnika i držanje više poslova istovremeno (Vosko et alli. 2003). Vosko, L.F, Zukewich N. i C. Cranford (2003) "Precarious jobs: A new typology of employment" Perspectives on Labour and Income (The Online Edition) 4(10) <http://www.statcan.gc.ca/pub/75-001-x/01003/6642-eng.html>. Diplomski rad dostupan na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/3952/1/Starčević%2C%20Morana.pdf>

klasne borbe, imigracije, predgrađa. Film predgrađa (fr. *cinéma de banlieu*) u radu nećemo detaljnije razmatrati, no dotaknut ćemo ga se uvodno analizi opusa Roberta Guédiguiana, niz čijih bi se radova mogao smjestiti upravo u ovaj podžanrovski okvir.

Socijalni film, žanr koji filmolozi definiraju, a publika prepoznaje kao fikcionalni film društveno-kritičkog prosedea, pokatkad treba razlikovati od angažiranog filma te militantnog filma kao podžanra političkog filma, iako su tematski srodni. Premda navedene kategorije nisu nužno uvijek i istovjetne, zajednički im je cilj prikazivati problematiku društvenih margina, a pritom i disfunkcionalnost društva. U uvodniku broju 714. za 2015. godinu francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* naslovljenom *Le vide politique du cinéma français*, glavni urednik časopisa Stéphane Delorme kategoriju socijalnog filma skeptično naziva pukim generičkim konstruktom, koji se koristi kao eufemistički, krajnje oslabljeni supstitut za angažirani, politički i militantni film. Film je to, prema Delormeu, koji rezignirano i lišen pokretačkog potencijala prikazuje neizbježno.

Prema Pinelu socijalni film može poprimati najraznovrsnije oblike; od epopeje kakav je, primjerice, *Kruh naš svagdašnji* (*Our Daily Bread*, 1934) Kinga Vidora, preko intimističke kronike kao što je melodrama *Marius i Jeannette* (*Marius et Jeannette*, 1997) Roberta Guédiguiana ili didaktičke analize poput filma *Zaleđeni trbusi* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, 1932) Slatana Dudowa, do svjedočanstva *Čistači cipela* (*Sciuscià*, 1946) Vittorija De Sice, stilizirane studijske rekonstrukcije u kammerspiel stilu, koju odlikuje dokumentaristički pristup i snimanje na stvarnim lokacijama, kako je to uobičajeno kod filmova pripadajućih pravcu neorealizma (2000: 207).

2.0.2. Historijat

Njemačka, koja nakon Prvog svjetskog rata zapada u tešku ekonomsku i moralnu krizu, pridonijet će žanru socijalnog filma svojim „tragedijama ulice“⁹, nekim vidom kammerspiel filma. Uz ovakva opimljenja studijskog realizma u Njemačkoj se javljaju i didaktički

⁹ također „ulični film“

filmovi autentičnije nadahnuti stvarnim životom, a koji pripadaju pravcu Nove objektivnosti. Ovom žanru znatno će doprinijeti i sovjetski film, u periodu između njegova avangardnog razdoblja i ideološkog otvrdnuća 1930-ih godina. U Italiji se javljaju neorealisti, kojima je društvena kritika jedna od središnjih interesnih zona. Dva pokreta u Velikoj Britaniji - *free cinema* (1956) i onaj *gnjevnih mladih ljudi* (1959) preteča su Britanske škole, a kao najznačajniji predstavnici nametnut će se Ken Loach, Stephen Frears, Mark Herman i Peter Cattaneo.

U Sjedinjenim Američkim Državama u duhu New Deala, socijalno kritički film razvijat će se u Hollywoodu. Taj u Americi u to doba nov žanr, ako izuzmemo dotadašnje filmove austrijsko-američkog redatelja Ericha von Stroheima i Charlieja Chaplina, oprimjerit će doskora čitav niz radikalnih radova. Nakon Drugog svjetskog rata grčko-američki redatelj Elia Kazan, američki redatelj ukrajinskog podrijetla Edward Dmytryk i američko-francuski redatelj Jules Dassin nastoje slijediti tu tradiciju, sve do perioda makartizma. U tom razdoblju Herbert J. Biberman snimit će kontroverzni komunistički film *Sol zemlje* (*Salt of the Earth*, 1954), čija će distribucija, kako navodi Pinel, u Americi biti vrlo slaba (2000: 207).

2004. godine sudionici okruglog stola¹⁰ na temu socijalnog filma kao temeljnu žanrovsku referencu za francuski film socijalnog određenja 1950-ih navode primjer iz američke produkcije; drama je to *Plodovi gnjeva* (*The Grapes of Wrath*, 1940) Johna Forda, a njoj se u tom smislu može pridružiti i melodrama *Kako je zelena bila moja dolina* (*How Green Was My Valley*, 1941) istog redatelja te posebno drama *Accatone* (*Accatone*, 1961) talijanskog autora Piera Paola Pasolinija, smatranog jednim od društveno najangažiranijih filmaša od početaka filma. Žanru socijalnog filma moguće je pridružiti i pojedina ostvarenja koja se u to vrijeme određuju kao policijski ili *noir* film poput *Golog grada* (*The Naked City*, 1948) Julesa Dassina, a omiljeni su tada među pripadnicima radničkog sloja.

Pinel primjećuje da se socijalne teme u povijesti filma javljaju rano, ali u blagim, rubnim oblicima, kao hibridna forma između melodrame i filma „dobrog osjećaja“, a s ciljem obrazovne skrbi i preventive, odnosno moralne poruke (2000: 206). Rečeno podjednako

¹⁰ Debata je održana povodom objavljivanja dvobroja 27-28 časopisa *Mouvements : des idées et des luttes*, revije za društvena, politička i kulturna pitanja naslovljene « Quand la société fait son cinéma », a razgovor je objavljen pod naslovom « Le cinéma social peut-il être populaire ? » u broju 31/2004, www.cairn.info/revue-mouvements-2004-1-page-107.html. Pregledano 20.9.2016.

dobro predstavljaju radovi pionira francuske kinematografije Ferdinanda Zecce, kao i drama *Špekulanti* (*A Corner in Wheat*, 1909) američkog redatelja D. W. Griffitha, koji stvaralačku motivaciju nalazi u moralnoj srđbi. Međutim, u Francuskoj se 1913. snima adaptacija Zolina romana *Germinal*¹¹, koju odlikuje iznenađujuća društvena hrabrost za ono doba, a njezinu prema tadašnjim mjerilima skandaloznu eksplicitnost autor će pravdati predloškom. Uz iznimku moćne freske proleterijata kakvu predstavlja film *Na poslu* (*Au Travail*, 1920) Henrija Pouctala, *Germinal* sve do 1930-ih godina ostaje bez nasljednika.

2.0.2.1. Koncept humanog filma Henryja Poulaillea

Film, baš poput književnosti, mora imati društvenu vrijednost, zahtijevao je još krajem 1920-ih godina Henry Poulaille, anarhistički pisac i utemeljitelj pravca proleterke književnosti (*littérature prolétarienne*). Ovaj će autor autodidakt, u razdoblju od svibnja do listopada 1928. godine, u časopisu *Mon ciné*¹² na tu temu objavljivati upitnik s očitovanjima pisaca, pripadnika radništva i ljevičarske inteligencije. Dok je film za jedne industrija, dakle posao i trgovina, za druge je umjetnost; u prostoru između komercijalnog filma okrenutog profitu i usmjerenog na masovniju publiku, mahom iz radničkog sloja te avangardnog filma namijenjenog eliti, Poulaille predlaže koncept socijalne ili humane kinematografije¹³.

Vođen rezultatima spomenutog istraživanja, Poulaille zaključuje da se velika većina autora njegove epohe u svojim filmovima nimalo ne zaokuplja prikazom društvenog razvoja, stvarnog života naroda i autentične ljudske nesreće. Doista, velike produkcijske kuće ne

¹¹ *Germinal* je trinaesti roman iz Zolina ciklusa Les Rougon-Macquart te drugi posvećen radničkom pitanju, konkretno sukobu radništva i kapitala - problematici kojom će se ovaj romanopisac trajno zaokupljati. Središnja tema romana problemi su rudara te njihova borba za opstanak, a fabula se temelji na stvarnom događaju iz 1884. godine, kad Francusku potresaju rudarski štrajkovi.

¹² Tjednik za film prvi put objavljen 25. veljače 1922. s ambicijom biti „prvim i istinskim kinematografskim listom za javnost“ (le premier et véritable journal cinématographique pour public), kako je bilo naznačeno na naslovnici prvog broja. Do 1937. godine, kad časopis prestaje izlaziti, objavljeno je 658 brojeva.

¹³ « Henry Poulaille, défenseur du cinéma humain », poglavlje rada Isabelle Marinone « Anarchisme et cinéma: panoramique sur une histoire du septième art français virée noir »
<http://raforum.info/dissertations/spip.php?article133>

njeguju socijalnu ni političku kritiku, dok se avangardni autori prepuštaju originalnim kinematografskim formama i eksperimentima.

Uslijed pomanjkanja interesa francuskih redatelja za radničko pitanje Poulaille se, oduševljen *Oklopnjačom Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), okreće sovjetskim autorima. Osim na radove ruskih komunističkih sineasta Poulaille se usredotočuje na djelovanje Charlieja Chaplina i Henny Porten¹⁴, glumice i filmske producentice iz ere nijemog filma. U liku Charlota, francuskoj inačici imena Chaplinovog *Skitnice* (*The Tramp*, 1915), Poulaille vidi univerzalnog čovjeka, prispodobljivog svim tipovima čestitog i siromašnog pojedinca – radnika, ali i lutalice.

Poulaille odbacuje površnost komercijalnog filma u kakvom nastupaju glumačke zvijezde, on od filmske umjetnosti očekuje da kroz ljudsku optiku progovara o društvenoj nepravdi, što bi za cilj imalo potaknuti gledatelja na šire promišljanje društvene problematike. Priželjkujući umjetnost koja će biti u službi obrazovanja, Poulaille se pridružuje istaknutom anarho-sindikalistu Fernandu Pelloutieru. Zahvaljujući iskustvu s anarhističkim projektima *Cinéma du Peuple* iz 1913. godine i *Cinéma Éducateur* iz 1921., u to je vrijeme već poznat model pedagoškog djelovanja kroz film.

Iako praksa navedenih projekata udara temelje militantnom socijalističkom filmu u Francuskoj, takvi su radovi primarno namijenjeni radničkoj klasi i ne dopiru do šire publike (Marinone, 2004). Poulaille smatra da bi, njegov koncept humanog filma, kao i proleterska književnost, trebao dohvaćati sve društvene slojeve. Budući da realnost posreduje isključivo slikama koje trenutačno pogađaju *animu*, film je, drži on, pismo razumljivo svima te stoga kao komunikacijsko sredstvo superiornije književnosti. Izražavajući se prvenstveno posredstvom slika, film stvara novi jezik, univerzalniji od svega drugog. Svaki bi umjetnik istodobno trebao biti i edukator, i to ne samo u uskom, pedagoškom smislu, a film je za edukacijske svrhe primjeren upravo stoga što može modificirati misli i proizvoditi ideje.

Bernard Lazare, francuski anarhist, politički novinar i književni kritičar, slično Poulailleu razmišlja čak trideset godina ranije. Još 1896. Lazare razvija ideju socijalne umjetnosti, kojoj bi misija bila otkriti javnosti drugačije oblike ljepote od institucionaliziranih te tim novim

¹⁴ Frieda Ulrike „Henny“ Porten

umjetničkim izrazom pobuditi emocije gledatelja. Umjetnik, kako bi to postigao, mora raditi za dobrobit društva i zanemariti vlastitu korist, što će dugoročno osigurati društvenu promjenu. Poput Lazarea, Poulaille priželjkuje revolucionarnu libertinsku umjetnost, a s obzirom da umjetnost može pripomoći transformaciji društva, smatra on, svaki oblik socijalne umjetnosti ima revolucionarni potencijal.

U kritici knjige Jeana Epsteina, *Esprit de cinéma* iz 1955., Poulaille definira “jezik velikog revolta”, što bi prema njemu bio jezik koji u sebi nosi instinktivne i iracionalne vrijednosti, a koje Epstein još i više nego u svojim tekstovima, izražava u svojim filmovima (Marinone, ibid.). Svoju će koncepciju Poulaille zagovarati čitavog života, no njegov humani film, kasnije sinonim za socijalni žanr, početkom 1940-ih godina tone u zaborav.

2.0.3. Socijalna tematika na filmu: aktualno stanje u Francuskoj

Kad je slijedom ranije spomenutog okruglog stola na temu socijalnog filma objavljen transkript te diskusije u časopisu *Mouvements*, ondje se kao paradigmatički primjeri ovog žanra u Francuskoj navode ostvarenja *Ljudski resursi* (*Ressources humaines*, 1999) Laurenta Canteta i *Zaljubljen sam u tebe* (*Je t'ai dans la peau*, 1989) Jean-Pierrea Thorna. Pritom se kao simboli radničke klase, koju se danas općenito smatra mrtvom, navode harmonika, ples, nogomet i komunizam. Time se ukazuje na činjenicu kako se radništvo s vremenom od političkog subjekta prometnulo u kulturni objekt; radništvo se romantizira, čak i mitologizira, a istodobno mu se ne pridaje važnost. Ukratko, zaključak je razgovora, pripadnike radničke klase radije ćemo gledati na ekranu nego rješavati njihove suštinske probleme.

Okupljeni istodobno uočavaju zanimljiv fenomen, naime francuski autori, za razliku od primjerice američkih, kontekst i problematiku radnog mjesta u svojim filmovima u pravilu ne obrađuju, uz tek dvije iznimke: kad je u pitanju kakvo prestižno, glamurozno ili umjetničko zanimanje ili pak pozicija istražitelja (policajca, detektiva) u okviru žanra kriminalističkog tj. policijskog filma. Zabrinjavajuće je, smatraju, takvo odnošenje spram tematike radnog procesa i okruženja u Francuskoj, državi u kojoj su upravo radnici druga po brojnosti društvena skupina, dok prvu čine službenici i namještenici, a iz svega proizlazi kako zaposlenici sačinjavaju čak polovinu francuskog stanovništva.

Jean-Louis Comolli u dnevniku *Le Monde* od 5. ožujka 2003. piše: „Tvrdnja da rad kao tema izostaje s kinematografskog platna postala je općim mjestom. Za ilustraciju, dva simbolična filma: “prvi film” Louisa Lumièrea *Izlazak iz tvornica Lumière u Lyonu* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895) prikazuje radnike koji odlaze s posla, čime se očituje važnost koju kinematografija u razvoju pridaje radu, a drugi *Povratak poslu u tvornici Wonder* (*La reprise du travail aux usines Wonder*, 1968) kultno je oprimjerenje direktnog filma gdje se vidi radnica kako plače zgađena poslom, kojeg se nakon velikog štrajka treba ponovno prihvatiti. Upravo će potonje ostvarenje biti polazišnom točkom za film Hervéa Le Rouxa *Repriza* (*La reprise*, 1997). Parabola Jean-Louisa Comollija temelji se ponajprije na implicitnoj definiciji rada: u Lumièreovom filmu, kao i u improvizaciji koju su snimili studenti u štrajku 1968., a tako i u ostvarenju Hervéa Le Rouxa, pod radom se podrazumijeva fizički rad. A baš će takav rad izostati s ekrana - rad tvorničkih radnika, manuelni, operativni rad, kojem se proricao skori kraj, nakon čega, najavljivalo se, slijedi i nestanak onih koji ga izvode, radničke klase.“¹⁵

Raspravljajući o popularnosti društvenih tema u suvremenoj francuskoj kinematografiji okupljeni stručnjaci s popriličnim oprezom prilaze pojmovnoj sintagmi socijalnog filma. Njihova skepsa na tragu je zabrinutosti Stéphanea Delormea, iza čijeg se već spomenutog, provokativno naslovljenog članka ukazuje alarmantna činjenica o aktualnoj situaciji u francuskom igranom filmu, koji se, upozorava Delorme, pod svaku cijenu nastoji osloboditi politike, a što se očituje na više načina.

¹⁵ Affirmer que le travail est absent des écrans du cinéma est devenu un lieu commun. Pour l'illustrer, deux films symboles: le « premier film », de Louis Lumière, *Sortie des usines Lumière* (1894) où l'on voit des ouvrières « tourner le dos au travail », assignant ainsi au travail sa place dans le cinéma à venir, jusqu'à cet autre film originel qu'est *Reprise du travail aux usines Wonder* (1968), où l'on voit une ouvrière crier son dégoût du travail qu'il faut reprendre après la grande grève, et qui fournit le point de départ du film d'Hervé Le Roux, *Reprise* (1996). La parabole de Jean-Louis Comolli repose, surtout, sur une définition implicite du travail : dans le film de Lumière comme dans celui des étudiants de 1968 ou dans le film d'Hervé Le Roux, le travail, c'est le travail ouvrier. Et c'est ce travail-là qui serait absent des écrans, le travail ouvrier, manuel, d'exécution, ce travail dont d'autres prophétisent la « fin » proche, après qu'on a annoncé la disparition de ceux qui l'exerçaient, la classe ouvrière. Darré Yann, « Le cinéma, l'art contre le travail », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 120-125., <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-120.htm>

Depolitizacija filma primarno se i najčešće iskazuje u ostvarenjima koja samo nominalno pripadaju socijalnom žanru, dok u suštini to nisu. Pod navedenim se razumijeva filmska forma koja „socijalno“ koristi kao supstitut za politički, militantni ili angažirani film, ali pritom nema potencijal, niti pokazuje namjeru za iniciranje promjena. Drugi, noviji vid depolitizacije filma, a o njoj je govora bilo u nešto starijem tekstu Stéphane Delormea *Nouvelles utopies du cinéma français*¹⁶, odustajanje je od borbe pod egidom „napustimo ovaj truli svijet, hajdemo daleko od gradova, stvorimo samoodržive zajednice“. To podrazumijeva, podozriv je Delorme, jedan od oblika dendizma u autorskom filmu, samo pokatkad uspio (Arnaud i Jean-Marie Larrieu, Bertrand Bonello, Alain Guiraudie), koji ne samo da odbacuje iluziju socijalnog filma, nego to čini i sa svakom politikom, jer upravo su ljudi i svijet u cjelini ono od čega, navodno, treba pobjeći. Najviše ipak zabrinjava treća i najprisutnija manifestacija odbacivanja ili pak zloupotrebe političkog aspekta filma, a riječ je o pribjegavanju socijalnoj tematici u kontekstu aktualne političke situacije, čega je *Dheepan* Jacquesa Audiarda najeklatantniji primjer. Promičući najekstremnije klišeje o francuskim predgrađima, *Dheepan* je, smatra Delorme, paradigmatički pokazatelj, namjeran ili ne, *beefemizacije*¹⁷, odnosno medijske manipulacije.

No, s druge strane, nastavlja Delorme, kako objasniti da negodovanje zbog zanemarivanja socijalne problematike ne pronalazi mjesto na ekranu ili platnu? Jedini film koji u posljednje vrijeme svima služi na čast jest *Tisuću i jedna noć* (*As mil e uma noites*) portugalskog redatelja Miguela Gomesa. Delorme zamjećuje kako iste godine nije snimljen nijedan francuski film takve tematike kao uostalom ni njemački. On je dojma da se film iz stvarnog svijeta izmjestio u zasebnu sferu, gdje pripovijeda uvijek identične priče, uvjerava vječno iste financijere, umiruje stalno jednaku publiku. No svijet se mijenja, i to brzo, a film kakav Francuska ima više ne rezonira sa stvarnim životom. Što je fikcionalni film kazao o financijskoj krizi prije sedam godina, o Europi, o kastama i moći, o rastućem revoltu? Gdje su okrutne satire o ovom grotesknom trenutku? Zašto bar na ekranu ne vidimo ljude kako raspravljaju o politici? Francuski film ne govori o tome, zatvara se u imaginarije odvojene od

¹⁶ *Cahiers du cinéma*, god. 2010., br. 659

¹⁷ BFM TV najgledaniji je francuski, a globalno dostupan, televizijski kanal koji cjelodnevno emitira vijesti i vremensku prognozu.

stvarnosti – u cinizam, pojednostavljeno desničarenje, ridukuliziranje, zaključuje gorko Stéphane Delorme.

U sjeni ovako oštre kritike pomanjkanja ili potpunog izostanka društvenog angažmana kod frankofonih sineasta, u ovom ćemo radu pod povećalo staviti tri autorske poetike izmještene iz povlaštenosti Pariza *intra muros*. Prvi nam je u fokusu opus francuskog redatelja Bruna Dumonta koji svoje interesno i problemsko polje postavlja daleko od građanske estetike središta Pariza, onkraj *périphériquea*, periferne pariške prometnice, u provinciju na sjeveru Francuske i pariška predgrađa. Potom ćemo razmotriti filmografiju Jean-Pierrea i Luca Dardennea, dvojice autora s belgijskog juga, iz frankofone pokrajine Valonije, da bismo na kraju analizirali radove Roberta Guédiguiana ambijentirane u radnička predgrađa Marseillea.

Otprilike u doba kad Guédiguian snima *Snjegove Kilimandžara* (*Les neiges du Kilimandjaro*, 2011) uočavamo više filmova, koji u kontrapunktu s blago konsenzualnim i formatiranim francuskim komedijama uprizoruju realnost, odnosno nevolje suvremene Francuske. A tek godinu dana kasnije, uspostavljajući stanoviti trend, niz redatelja u svojim radovima skenira aktualno stanje u državi; spomenimo samo neke od njih - Raphaël Jacoulot s filmom *Prije svitanja* (*Avant l'aube*, 2010), Jean-Marc Moutout s *Ranim jutrom* (*De bon matin*, 2010) i Philippe Lioret sa *Sve što želim* (*Toutes nos envies*, 2010).

Iniciranje netipičnih, društveno osviještenih projekata važno je postignuće za francusku kinematografiju, posebno ako se na umu ima karakterističan konformizam tamošnjih redatelja, koji je i francuska kritika izolirala kao središnji problem nacionalnog filma. Ostvarenja iz godišta koja smo odabrali za primjer, pokazuju da je sklop prihvaćenih predodžbi i okoštalih ideja moguće promijeniti. Upravo nakon Guédiguianovih *Snjegova Kilimandžara* konkretizirala se naša potreba za detaljnijim promišljanjem problematike socijalnog i realističkog filma unutar francuskog govornog kruga.

2.1. Angažirani film

Za Bretona, “istinska umjetnost” ili napredna umjetnost vođena je društvenom revolucijom. Bretonova pozicija implicira kauzalnu vezu između estetike i politike: ako postoji politička sloboda, koju je moguće postići društvenom revolucijom, ona će iznjedriti i estetsko oslobođenje. Nadalje, istinska umjetnost nužno je revolucionarna. To znači da umjetnost koja u temelju nema političku slobodu i oslobođenje čovječanstva nije prava umjetnost. Nameće se, stoga, pitanje: Poriče li Godard, usvajajući avangardnu Bretonovu poziciju, također i autonomiju umjetnosti u odnosu na politiku? Takva pozicija implicirala bi kauzalnu vezu između estetike i politike, estetsko oslobođenje pod uvjetom političke slobode. Sartre je naprotiv smatrao da umjetnici nisu obavezni slijediti nikakav nalog, no poziva ih da govore kritički u ime oslobođenja čovječanstva.

Čitav se pravac u sociologiji, a utemeljio ga je Sigfried Kracauer, bavi reprezentacijom socijalnog na filmu. Prema Kracaueru film, kao produžetak fotografije, ima za cilj registrirati realno i gledatelja suočiti sa svijetom u kojem živi. Ajanović doduše primjećuje da je Grierson mnogo prije Kracauera, ali i puno točnije i tečnije od njega pisao o mogućnosti kamere da opiše čovjekov unutarnji život i psihičko stanje (Ajanović, 2003: 34). Prédal u svom povijesnom pregledu francuskog filma (2008a) ide korak dalje i naglašava kako nije dovoljno pokazati nego i demontirati. Snimati angažirane filmove znači težiti mijenjanju odnosa gledatelja prema filmu: ne predlagati mu eskapizam, nego naprotiv konfrontaciju s realnošću. Film time postaje prostorom promišljanja društvene stvarnosti.¹⁸

Thomas Heller pojam angažiranog filma postavlja kao onaj koji angažira gledatelja tj. film koji s gledateljem uspostavlja određeni tip odnosa iz čega proizlazi specifičan oblik njegova angažmana (usp. Hayes ; O'Shaughnessy, 2016: 125). Pod angažmanom se može razumijevati i ideologija u smislu određenog shvaćanja svijeta, koja određuje što je poželjno i ispravno, a film to nastoji podijeliti s gledateljem (usp. ibid., 2016: 145-146). Značenje društvenog ili

¹⁸ *Cinéma engagé, cinéma enragé*, Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales, br. 127-128, Paris, l'Harmattan, 1998, str. 4

politički angažiranog u filmološkom kontekstu upućuje na ostvarenje društveno-kritičkog i/ili političkog određenja, koje postavlja pitanja i na njih pokušava ponuditi odgovor, pri čemu su uočljiva povremena preklapanja u problemskom polju angažiranog i političkog filma. Angažiranim bismo mogli klasificirati onaj rad koji se bori za određeni cilj i nastoji artikulirati i kritički prikazati neki problem, primjerice tešku situaciju pojedine kategorije – zajednice, društvenog sloja, društva u cjelini, nacije.

Angažirana umjetnost artikulira se kao odgovor na neki društveni kontekst ili situaciju, konkretno, kako navodi Jeancolas, predmet kritike može biti država, njezini kolonijalni ratovi, kao i televizija odnosno medijska ili pak ekonomska cenzura, ali i izvor moći kojem takva (filmska) umjetnost mora oponirati (Hayes ; O'Shaughnessy, 2016: 16). Takvi filmovi u funkciji su aktivističkih platformi, kao prostor političke rasprave i podstrek na pobunu. Ova umjetnost nastoji potaknuti formiranje pokreta za društvenu jednakost, cilj joj je podupirati i širiti ideje tih pokreta, posredovati njihove aktivističke strategije kao i stvarati alternativne društveno-ekonomske modele. Ovakvi se filmovi prikazuju određenim ciljnim skupinama: političkim grupama, članovima sindikata, radnicima u okupiranim tvornicama. Angažirani film, dakle, može tematizirati kršenje ljudskih prava i manjinski problem ili građanske akcije i radničke štrajkove, a općenitije uzevši, angažiranom umjetnošću možemo smatrati i povijesne filmove koji rekonstruiraju i propituju historiografske činjenice ili političke procese.

Kako navode Pascal Dupuy, Christiane Passevante i Larry Portis u predgovoru dvobroju 127-128 temata časopisa *L'homme et la société*, naslovljenog *Cinéma engagé, cinéma enragé*, angažirani film svojim je područjem interesa već apriori marginaliziran, osim toga, ovaj žanr uvelike ovisi o socijalnoj i političkoj konstelaciji. Angažirani film nailazi na iste prepreke kao što je to slučaj s angažiranom književnošću ili angažiranom glazbom, a to su ideološka opozicija, naivnost javnosti ušuškane iluzijama koje proizvode masovni mediji, interesima sustava ekonomske proizvodnje i etabliranih institucija (1998: 4).

Ovakva, društveno kritička i angažirana tematika podrazumijeva autorsku ozbiljnost, iznimka je komičar Charlie Chaplin koji je, kako znamo, svoj društveni angažman provlačio kroz formu komedije. Najbolji primjeri takve njegove prakse filmovi su *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940) i *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936), gdje Chaplin progovara protiv nacizma ili zagovara radnička prava.

Neki od najistaknutijih frankofonih suvremenih društveno angažiranih autora su Mathieu Kassovitz, Jean-François Richet, Bruno Dumont, Jean-Pierre i Luc Dardenne i dokumentarist Hervé Le Roux.¹⁹ Dupuy, Passevant i Portis razlikuju nekoliko tipova angažiranog filma. Prvi od njih podrazumijeva filmove koji predstavljaju ideologiju neke države ili stranke, poput propagandnih filmova Sergeja Ejzenštejna. Drugom tipu pripadaju socijalno kritički filmovi kao oni Mikea Leigha, koji prikazuju osobni i emocionalni život marginaliziranih pojedinaca pod utjecajem ekonomskih prilika, ne zauzimajući jasan stav. Slično je s nekima od filmova Stephena Frearsa, Petera Cattanea, Roberta Guédiguiana, Manuela Poiriera, Jeana Marboeufa, Claudea Chabrola. Treći tip angažiranog filma progresivniji je, s obzirom da teži radikalnijoj kritici društva i institucija. Neki od predstavnika ove kategorije su Oliver Stone i Ken Loach, a reprezentativni su filmovi, primjerice, Loachevi *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995) i *Karlina pjesma* (*Carla's Song*, 1996)(1998: 4).

Suvremeni angažirani film nastavlja tradiciju militantnog post-šezdesetosmaškog filma. Filmske situacije u kojima likovi evoluiraju u pravilu su strukturirane političkim procesima i djelovanjem državnih institucija. Jedna od osobitosti ovog tipa filma preciznost je kojom se iznosi geneza određenog problema. Ovakav postupak zajednički Kenu Loachu, Chrisu Markeru, pa i Costa-Gavrasu često nalazimo i kod nekih autora iz zemalja Trećeg svijeta. Aktivno odbijanje opresije i revolt u takvim filmovima inspiracija su, ali i predmet analize. Ostvarenje koje se otvoreno postavlja na stranu potčinjenih, a protiv zagovaratelja sustava, osvještava i efikasno potiče kolektivni otpor. Kako prenosi Pinel, Christian Zimmer u *Cinéma et politique* taj tip filma naziva proleterskim, jer mu je cilj omogućiti da se čuje glas do tada prigušen ili posve ugušen, cenzuriran od strane autoriteta, odnosno središta moći (2000: 173).

¹⁹ Uvodnik tematu *Cinéma engagé* časopisa *L'homme et la société*, 127-128, janvier-juin 1998 naslovljen *Sciences sociales et cinéma engagé* (http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1998_num_127_1_2926)

2.2. Politički film

Za Christiana Metza svaki film ima politički utjecaj (1972). I prema Pinelu je svaki film politički, čak i onaj kojem je primarni cilj puka zabava, jer gledatelj se mora potruditi oko dekodiranja njegova sadržaja i poruke (2000: 172). Kritičari altuserovci slažu se da je film inherentno političan medij, budući da je u samoj njegovoj strukturi ideologija; film je stoga ideološko sredstvo te kao takav na gledatelja ideološki djeluje.

No, u užem smislu politički film je onaj koji eksplicitno tematizira izvršnu vlast i progovara o njezinim nepravilnostima, ukazuje na nepravde i socijalne nejednakosti. Radi li se ovdje o samosvojnom žanru ili tek o temi koja je bila rekurentna 1960-ih i 1970-ih godina, Pinel ostavlja otvorenim (ibid.). Godina 1968. kao i one koje će uslijediti proizvode kritički aparat, koji će spojivši marksizam i modernizam, usustaviti određenu tipologiju filmova, kojoj je u fokusu formalno i sadržajno suštinski politički film, koji ne dopušta pasivnost gledatelja (O'Shaughnessy ; Haynes, 2016: 21).

Pinel razlikuje dva oblika političkog filma: propagandni film koji za cilj ima privlačenje pristaša te militantni film kojem je svrha obračunavanje s protivnicima. Barthelemy Amengual pak kao podžanrove političkog filma navodi pobunjenički film (predstavljaju ga radovi Glaubera Roche i brazilske struje *Cinema novo*) te militantni film (2000: 173). Građanski politički film podiže svijest o aktualnim problemima te općenito o političkoj i socijalnoj stvarnosti, a oprimjeruju ga filmovi Francesca Rosija i Costa-Gavrasa. Upravo takav, manje radikalni politički film iznjedrit će kasnije suvremeni politički film. Politička relevantnost realističkog filma u tome je što na ekran dovodi zapostavljene skupine, kao i u izgovaranju neizgovorenih istina i dosad neiskazanih stavova (usp. Hallam i Marsment, 2000: 47 u Austin, 2008: 239).

U ovom ćemo se poglavlju usredotočiti isključivo na fikcionalni aspekt političkog filma, ostale njegove oblike spomenut ćemo u poglavljima o dokumentarnom filmu, reportaži, direktnom filmu i montažnom filmu, a treba dodati kako političku tematiku djelomično ili u cijelosti mogu obrađivati i povijesni, ratni i biografski film.

U razdoblju između 1968. i 1971. politika, ideologija i film usko se isprepliću. Na kinematografskom planu Prédal govori o krizi sustava (2002: 3). Redatelji tog vremena

dominantnu kinematografiju smatraju reprezentacijom vladajuće ideologije, konkretno kapitalističkog poretka, a takav film gledatelja svodi na pasivnog recipijenta i svojim mistifikacijama njime manipulira. Politički film u Francuskoj javlja se, kao i drugdje u Europi i svijetu, na prijelazu iz 1960-ih u 1970-e godine. Turbulentno je to doba blokovske podijeljenosti, studentskih nemira, neofeminizma, kolonijalnih previranja i otpora imperijalizmu, kad se u Francuskoj utemeljuje pokret za građanska prava. Aktivistički i militantni slobodarski pokreti koji se suprostavljaju etabliranim autoritativnim oblicima u to doba nisu rijetkost. Takve su grupe utjecajne zahvaljujući zbivanjima u svibnju 1968., koja su intenzivirala borbena djelovanja aktivista i militanata, a u fokusu tadašnjih aktivističkih djelovanja prenapučena su sveučilišta, zastarjeli diskriminatorni zakoni, nezaposlenost, manjak stambenih jedinica, niske plaće.

Ipak, politički se film ne pojavljuje tek 1968. godine, njegovo je zlatno doba u vrijeme Narodnog fronta (*Front populaire*), aktivnom između 1936. i 1938. godine. No, kao ključna točka u povijesti političkog filma uzima se svibanj 1968. kad je deset milijuna radnika u štrajku i kao takav ostaje polazište za svako istraživanje povezanosti filma i politike. U doba Narodnog fronta i kasnije tijekom nemira 1968., proizvodnja političkih filmova u porastu je, 1980-ih zamire, da bi u 1990-ima interes za ovu tematiku pokazao velik broj pretežno novih autora, ali treba naglasiti kako usporedno s njima nastavljaju djelovati i veterani poput Bertranda Taverniera i Roberta Guédiguiana. U to vrijeme kinematografija prestaje biti striktno pariški orijentirana i marginalizirati provinciju, a film se time promiseće u medij za kritiku sustava, institucija, pravosuđa, politike.

Iako *mladi francuski film*, ta nova tendencija 1990-ih u francuskoj kinematografiji, nije u suštini politički motiviran pokret, prema Prédalu ga se, s obzirom na tematske prepokupacije, može smatrati novim francuskim političkim filmom (2002: 3). Redatelje, koji tek uvjetno rečeno pojedinim svojim radovima pripadaju ovom posve neformalnom pokretu, nije sasvim moguće podvesti pod zajednički nazivnik, no ipak su uočljive brojne međusobne poveznice.

Upravo predstavnici mladog francuskog filma snažno će se angažirati u slučaju „Sans papiers“ („Bez papira“) 1997. godine. Naime, tadašnja desno pozicionirana francuska vlada uvela je nove, dodatno ograničavajuće mjere za tražitelje francuskog državljanstva. „Sans papiers“ useljenici su koji borave i rade u Francuskoj bez valjanih dokumenata kakvi bi im jamčili ostanak u zemlji. Nakon štrajka glađu tri stotine ilegalnih useljenika kojim su htjeli

skrenuti pažnju na svoju apsurdnu situaciju²⁰, dnevni list *Le Monde* 11. veljače 1997. objavljuje *Priziv 59* (*Apell des 59*), peticiju s potpisima niza redatelja koji su na taj način iskazali podršku stanovnici Lillea, kažnjenoj, jer je pružila utočište jednom ilegalcu.

Autori političkih filmova u pravilu su lijevo orijentirani pojedinci, a njihovi su radovi manifestnog karaktera. Politički film izražava kritiku kapitalističkog sustava i tržišnog mentaliteta te bilježi aktualna zbivanja, a strategije preuzima iz dokumentarnih škola poput *free cinema*, *filma istine* (*cinéma vérité*) i direktnog filma, dok je neposredno ishodište političkog filma, kao uostalom i navedenih dokumentarnih škola, djelovanje Dzige Vertova i njegovo *Kino-oko*. Visconti, De Santis i mnogi drugi neorealistički autori bili su komunisti, a njihova potreba za progovaranjem o nužnosti društvene obnove i reforme, pogotovo za siromašniju populaciju, proizlazi iz ljevičarskih uvjerenja, čemu vrijedi pridodati kako je upravo Komunistička partija financijski potpomogla snimanje nekih od neorealističkih filmova (Gordon, 2008: 16).

Ako politika počinje, Rancièreovim riječima, kad postoji neslaganje u pogledu raspodjele socijalnih uloga i pozicija te slobode javnog govora, onda su filmovi u punom smislu politički, kad taj prijemor upisuju u svoju naraciju, zvučnu vrpcu i mizanscenu. Dok sirova naturalistička mizanscena može djelovati dostatnom da takve filmove odijeli od komercijalnih, oni ipak moraju biti više od toga i utkati borbu u svoju bit. To implicira fokusiranje na karaktere koji nisu definirani samosvojnim, nepromjenjivim identitetom, nego aktivno odbijaju dodijeljene im pozicije, kao i političke šutnje (O'Shaughnessy, 2009: 180-181).

Iako su, primjerice, filmovi talijanskih futurista zasigurno bili politički konotirani, Pinel smatra kako je filmski medij dugo vremena poprilično zazirao od političkih tema, osim ako tematiziranje politike nije bilo anegdotalnog predznaka. Dva velika klasika nijemog filma, inovativna u okviru svoje forme, političkim su se temama naprotiv pozabavila na vrlo reakcionaran način; film *Rođenje nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915) D.W. Griffitha veličao je djelovanje Ku Klux Klana, dok je *Metropolis* (1927) Fritza Langa zagovarao tobožnje

²⁰ Nakon nekoliko dana pripadnici „Pokreta ilegalaca iz Saint-Bernarda“ (Mouvement des sans-papiers de Saint-Bernard) protjerani su iz crkve Saint-Ambroise u 11. arondismanu, pa utočište nalaze u dvorani Japy.

pomirenje kapitala i radništva. Komedije su bile te koje su kritizirale ono što je bilo zabranjeno, ali s puno blagosti (*G. Smith ide u Washington/ M. Smith goes to Wahington* Franka Capre) ili pak s burlesknom oštrinom (*Pačja juha/ Duck Soup* s braćom Marx i *Veliki diktator/The Great Dictator* Charlieja Chaplina) (2000: 173).

U tom su smislu 1960-e i 1970-e vrlo produktivne. Najveći broj filmova ovog razdoblja posvećen je prokazivanju zloupotrebe vlasti i skandala mnogih vlada od *Savjeta i pristanka* (*Advise and Consent*) Otta Premingera iz 1962., *Ruke nad gradom* (*Le mani sulla città*) Francesca Rosija iz 1963. do *Mramornog čovjeka* (*Czlowiek z marmuru*) Andrzeja Wajde iz 1977., preko političkih trilera Costa-Gavrasa. Kako bi izbjegli cenzuru autori tog vremena pribjegavaju alegoriji, apologiji, paraboli. Dva naredna desetljeća obilježit će slabljenje političkog filma što je posljedica povratka ideologija, ali i dominacije politički korektnog mišljenja, no to ipak ne znači da u tom razdoblju nije snimljen i pokoji snažan film upozorenja poput *Učini pravu stvar* (*Do the Right Thing*, 1989) Spikea Leeja.

U Francuskoj 1970-ih godina brojni militantni produkcijsko-raspačavateljski organizmi čine paralelni kinematografski sustav. Takvi para-sustavi postoje i prije 1968., no snažnije su prisutni u godinama koje slijede. U manifestu *Opće stanje filma* iz 1968. zahtijeva se reorganizacija i nacionalizacija filmske industrije, a pokret koji potpomažu utjecajni teoretičari neomarksističke orijentacije iste je godine uspio bojkotirati i prekinuti Canneski festival.

Pojačane onodobne političke aktivnosti utjecale su snažno na francusku kinematografiju, pa su u okviru politički angažiranog filma uočljiva dva trenda. Umjereniji predstavnici političkog filma skloni su određenoj razini kompromisa u pogledu uvriježenog sustava produkcijskih, distribucijskih i prikazivačkih načela, djelomičnom priklanjanju praksi angažiranja glumačkih zvijezda i žanrovskom ustroju kinematografije, kao i korištenju elemenata klasičnog fabularnog stila koji ponekad kombiniraju s rješenjima karakterističnim za televizijske i nove dokumentarističke stilove. Najuspješnijim od umjerenih članova, Yvesu Boissetu i Costa-Gavrasu, radikalniji će predbacivati da su njihovi filmovi, iako političke tematike, lišeni političkog promišljanja kakvo bi trebalo biti primarnom zadaćom struje. Komercijalnom filmu oponira radikalni postšezdesetasmaški film ili politički modernistički film, a odlikuje ga radikalni pristup filmu, koji propituje formu i sadržaj konvencionalnog filma.

Pod radovima umjerenih predstavnika političkog filma razumijevaju se negativno konotirane *ljevičarske priče* (*fictions de gauche*) koje se kontekstualiziraju u okvir filma spektakla, a usmjerene su na masovno tržište. Kako navodi Grandena, *Ljevičarske priče* odnose se na trend iz 1970-ih godina, konkretno na prožimanje politike i srednjostrujaškog filma, a što će tek 1980-ih izgubiti negativnu konotaciju (2008: 21). Riječ je o komercijalnim radovima francuske produkcije koji su kritizirali disfunkcionalnost političkih institucija, a mnogi od njih za polazište imaju neki od skandaloznih slučajeva iz crne kronike. *Ljevičarske priče* u pravilu se fokusiraju na političke makinacije, nepravilnosti u radu medija i policije, a odlikuje ih i naglašeno zanimanje za radničku klasu i marginalizirane skupine, pa tako i za nestanak klasne solidarnosti. Istodobno, *Ljevičarske priče* imaju senzacionalistički karakter i pedagoški potencijal, a dio ondašnje kritike negativno ih vrednuje, poput kritičara *Cahiers du cinéma*. Pojam *fictions de gauche* uveo je Serge Toubiana u svojoj recenziji Boissetova filma *Sudac Fayard zvan 'šerif'/Le juge Fayard dit 'le Shériff'*, (1977).

Prema Toubiani fikcionalni politički filmovi svoju formu duguju američkom akcijskom filmu gdje su junaci bez svrhe tek narativno oruđe za prikaz krize. Grandena osuđuje tendenciju da se političko potčini potrebama fikcije, odnosno pukoj zabavi. Takvi filmovi, smatra on, ne samo da političko smještaju na rub naracije, nego i fundamentalno manipuliraju gledateljem. Naime, ovakva fikcija nastoji uvjeriti publiku da je ono što prikazuje činjenica koju do tada nisu znali, a o čemu svakako moraju biti obaviješteni. Toubiana ih stoga naziva filmovima paramnezije (1977: 49-50). Političke analize koje nalazimo u fikcionalnom filmu, konkretno u *ljevičarskim pričama*, ograničene su i nedostaje im dubine, no vrijedi reći da su i takve podigle svijest gledatelja o određenim problemima. Ako bismo fikcionalna ostvarenja ili *ljevičarske priče* uspoređivali s radikalnim postšezdesetasmaškim filmom, jasno je da su one daleko od revolucionarnog; naime, kako bi propitale kapitalistički sustav i osudile njegove negativne učinke i ekscese, koriste ustaljene formalne i narativne obrasce (Camy, 1985: 125-126).

Najbolji primjer ove pojave komercijalna je politička trilogija Costa-Gavrasa, koja u kino privlače široku publiku, a slično je i s Yvesom Boissetom koji radnju svojih filmova temelji na autentičnim povijesnim činjenicama. Costa-Gavras, pravim imenom Constantin Gavras, francuski redatelj grčkog porijekla, u svojem cjelokupnom radu intimne ljudske drame smješta u politički kontekst. Međunarodnim uspjehom filma *Z* (1969), kojim osvaja nagradu

Oscar za najbolji strani film, Costa-Gavras afirmira politički film i postaje njegovim najpopularnijim predstavnikom. U svojim radovima prostorno široko zahvaća: film *Z*, koji počinje napomenom '*Svaka slučajnost sa stvarnim događajima i osobama nije slučajna, već namjerna*', u formi dinamično režiranog političkog trilera govori o Grčkoj u razdoblju prije vojnog puča 1967. i o ubojstvu grčkog opozicijskog političara Grigorisa Lambrakisa te nosi snažnu osudu policijskog terora. Film *Priznanje* (*L' Aveu*, 1970) bavi se tragičnim sudskim procesima u Čehoslovačkoj u vrijeme staljinizma, dok *Opsadno stanje* (*État de siège*, 1972) tematizira brutalnu agresiju militarističkih institucija koje obnavljaju kolonijalizam u zemljama Latinske Amerike i fašiziraju potkupljene vlade. Filmom *Nestali* (*Missing*, 1982) koji se zaokuplja političkim terorom u Čileu nakon vojnog udara, Costa-Gavras osvaja nagradu *Zlatna palma* u Cannesu, te tako na trenutak uspješno oživljava politički film koji je do tada već zamro. Uslijedit će fenomen što ga Guy Hennebelle, utemeljitelj filmskog časopisa *CinémaAction* naziva *serijom Z*, naime, pojavljuje se čitav niz filmova koji zadovoljavaju potrebu gledateljstva za zabavom i informacijom, a istodobno su kritički intonirani.

Yves Boisset pak svoje politički eksplicitne filmove gradi na skandalima koji se u medijima prešućuju ili neobjektivno prikazuju. 1972. Boisset snima cijenjeni film *Atentat* (*L' Attentat*) o događajima koji su doveli do likvidacije marokanskog političara Bena Barke, *Stanje redovno* (R.A.S., 1973) opisuje nasilje francuske vojske u alžirskom ratu, a *Događaj u autokampu* (Dupont-Lajoie, 1975) obrađuje problem rasizma i ksenofobije u suvremenoj Francuskoj.

No, struja političkog filma isprva slabi, a potom i potpuno nestaje. Publika, naime, gubi interes čak i za projekte umjerenijeg određenja, razlozi čega su brojni: raslojavanje unutar nove ljevice na Zapadu, tematika ovih filmova koja je sve snažnije opterećena klišejima, preveliko razmimoilaženje u stavovima i strategijama među pripadnicima struje, nedostatak istinskog političkog angažmana u vidu jasne vizije i programa s realnim postavkama i očekivanjima, povlačenje producenata sklonih struji zbog neisplativosti projekata i naposljetku Hollywood koji srodne teme obrađuje na spektakularniji i publici atraktivniji način.

Uz gore spomenute, struja je iznjedrila još neke značajne redatelje poput Bernarda Bertoluccija, Elija Petrija i Piera Paola Pasolinija u Italiji, Vilgota Sjömana i Boa

Widerberga u Švedskoj, Andrzeja Wajde u Poljskoj, Theodorosa Angelopoulisa u Grčkoj, Reinera Wernera Fassbindera i Vlade Kristla u SR Njemačkoj, Kena Loacha u Velikoj Britaniji, Santiaga Alvareza na Kubi. Struja političkog filma ostavlja snažan trag u svjetskoj kinematografiji, pa će nakon 1970-ih godina elementi političkog na filmu biti mnogo prisutniji no prije.

O'Shaughnessey u kontekstu političkog na filmu upozorava na dvije dubinski različite skupine radova. S jedne su strane oni u kojima se može razabrati razrađen ljevičarski i klasni diskurs koji protagoniste povezuje, doduše labavo, s tradicijom [klasne borbe], a s druge su oni u kojima su pojedinci i male skupine prepušteni suočavanju s nasiljem ekonomije i to s tek nešto ili nimalo simboličkih sredstava, koja bi mogla dati smisao njihovim iskustvima. Međutim, upozorava O'Shaughnessey, razlika između tih dviju grupa ne smije zamutiti fundamentalne sličnosti. Naime, prva skupina pokazuje degradaciju kolektivnog djelovanja i krizu ljevičarskog diskursa koji je nekoć svijetu davao smisao (2009: 123).

Iako se Guédiguian doima paradigmatiskim primjerom redatelja odlučnog držati se starog političkog jezika i unatoč njegovu snažnom osjećaju za tradiciju radničke klase, predominantni fokus u njegovu radu na malim je skupinama ugroženim u njihovu međugeneracijskom integritetu. Slijedom toga šira klasna borba s aspiracijama za političkom transformacijom u njegovim je filmovima mutirala u lokalnu borbu za goli život kako sugerira naslov *Na život, na smrt!* (*A la vie, à la mort!*) jednog od njih.

2.3. Militantni film

Militantni film, kako ga definira Pinel, upisuje se u političku, društvenu ili ideološku borbu, a za temu o kojoj će otvoreno i beskompromisno progovarati odabire situaciju, koju procjenjuje nepravednom (2000: 142). Takav film, koji se uobičajeno javlja u napetim povijesnim i društvenim prilikama, nerijetko preuzima dokumentarnu ili reportažnu formu, ali pojavljuje se i u fikcionalnom obliku. Film militantnog određenja, nastavlja Pinel, sklon je konfliktu, čak i kad se usteže od otvorenog angažmana, čime se razlikuje od svojih manje radikalnih inačica - filma društvene intervencije te propagandnog filma (filma promidžbe ili agitacije), koji zastupa podložnost nekom cilju ili stranci.

U svibnju 1968. film će se uslijed uzbunjenosti duhova i događanja na pariškim ulicama politizirati. Cenzura u medijima, na radiju i televiziji, potaknut će mnoge redatelje da se upuste u kontrainformiranje. Informirati što je brže moguće i tako senzibilizirati mase na recentne događaje te ih ponukati da se i sami aktiviraju, bio je esencijalni cilj militantnih filmova koji su tako dobili agitacijsku i propagandnu funkciju, kakvu su imali kratkometražni filmovi u doba sovjetske revolucije (Ginter, 1982: 47).

Anarho-sindikalisti 1913. u Parizu osnivaju dioničko društvo, kino za narod (*Le Cinéma du Peuple*)²¹, koje svoje ciljeve definira ovako: odgajati i podučavati, znači emancipirati.

²¹ C'est le 28 octobre 1913 qu'est créée la "Société coopérative à capital et personnel variables Le Cinéma du Peuple". (...) Le programme d'action du Cinéma du Peuple est publié avant même la création officielle de la société, le 13 septembre 1913 : "Notre but est de faire nous-mêmes nos films, de chercher dans l'histoire, dans la vie de chaque jour, dans les drames du travail, des sujets scéniques qui compenseront heureusement les films orduriers servis chaque soir au public ouvrier [...]. De toutes nos forces nous combattons l'alcool, comme nous combattons la guerre, le chauvinisme stupide, la morale bourgeoise et inepte. " Depuis longtemps, les libertaires rêvent de « moraliser » – c'est leur propre expression – le cinéma, de modifier aussi l'image de l'ouvrier alcoolique qui se retrouve dans bon nombre de drames sociaux produits par Pathé, Gaumont ou Éclair. (Mannoni, Laurent, Extrait du texte publié initialement dans *La Persistance des images*, La Cinémathèque française, 1996, konzultirano 15. siječnja 2016 na mrežnoj stranici Catalogue des restaurations et tirages de la cinémathèque française <http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=14#a-propos>)

"Société coopérative à capital et personnel variables Le Cinéma du Peuple" utemeljeno je 28. listopada 1913. Akcijski program Cinéma du Peuple objavljen je i prije službenog osnutka društva, 13. rujna 1913.: "Naš je cilj da sami snimamo filmove, da u povijesti, svakodnevici, dramama na radnom mjestu, tražimo teme koje će na najbolji način zamijeniti opscene filmove koji se radničkoj publici serviraju svake večeri [...]. Svim svojim snagama borit ćemo se protiv alkohola, baš kako se borimo i protiv rata, glupog šovinizma, ograničenog buržujskog morala." Dugo su anarhisti sanjali o moraliziranju – to je njihov izraz – filma, kako bi promijenili

Smatrali su da radništvo mora imati vlastitu kinematografiju, kako bi učilo i promicalo svoje ideale. No, projekt će se okončati nakon samo nekoliko mjeseci, zato što počinje rat.

Najznačajniji predstavnik militantnog filma, nizozemski autor Joris Ivens glavninu svojih filmova snima 1930-ih godina. U Sjedinjenim Američkim Državama makartizam izaziva snažne reakcije, pa Herbert J. Biberman 1954. snima kontroverzni komunistički film *Sol zemlje* (*Salt of the Earth*), koji rekonstruira jedan rudarski štrajk u Novom Meksiku. Biberman ustrajava na snimanju usprkos bojkotu i svakovrsnim napadima, a upravo će taj film postati model struje.

U Francuskoj, zlatno doba militantnog filma u produkcijskom i distribucijskom smislu poklapa se sa zbivanjima u svibnju 1968., što se nastavlja i u 1970-im godina, a film je prisutan i aktivan u svim onodobnim vidovima borbe – u feminističkim, radničkim, seljačkim pokretima, u pokretu protiv rata u Vijetnamu, za Palestinu itd. (2000: 142). Militantni film 1980-ih slabi, što je posljedica jenjavanja općeg političkog i društvenog angažmana. Ako se filmovi u militantnom duhu i s aktualnim temama (nasilje u predgrađima, drama u Bosni, prava homoseksualaca, problemi ilegalnih useljenika itd.) i nastavljaju snimati, oni nerijetko peuzimaju oblik filma ankete, koji nije nadahnut nekom ideologijom, već njime rukovodi novinar ili autor filma.

Dok propagandni film apriorno uživa produkcijske pogodnosti pod okriljem određene institucije, odnosno raspolaže potrebnim sredstvima, a njegov cilj i svrha jasno su definirani, militantni film na takve privilegije ne može računati. Produkcija ovdje ovisi o skromnim financijama inicijatora, a nesigurna je i distribucija (renomirana društva oduvijek izbjegavaju ovakve slabo isplative inicijative, koje usto potencijalno donose nevolje). Međutim, primjećuje Pinel, krhkost militantnog filma proizlazi ponajprije iz velikog broja loših ostvarenja koja se ne temelje na audiovizualnom radu, nego se oslanjaju na demonstrativni komentar iz *offa*; jasno je pritom kako autorova sklonost ideji koju film obrađuje nije uvijek dovoljna da bi se u nju uvjerilo i gledatelj, osim ako on već apriorno nije njezin oduševljeni zagovornik (2000: 143).

sliku radnika alkoholičara kakvog nalazimo u velikom broju socijalnih drama u produkciji Pathéa, Gaumonta ili Éclaira.

Militantni film najradikalniji je podžanr političkog filma, a u okviru francuske kinematografije pod ovim se pojmom razumijeva radikalni postšezdesetosmaški film. Početke militantnog filma u Francuskoj nalazimo međutim još u 1920-im godinama. Ishodište mu je u dvama filmovima; *Život je naš* (*La vie est à nous*) Jeana Renoira iz 1936., snimljenom po narudžbi za Komunističku partiju u doba Narodnog fronta (*Front populaire*) te deset godina starijem *Život talijanskih radnika u Francuskoj* (*La vie des travailleurs italiens en France*, 1926) Jeana Gremillona. Za Narodnog fronta osniva se Ciné-Liberté, organizacija bliska Općoj konfederaciji rada (Confédération générale du travail, CGT), najvećoj francuskoj sindikalnoj organizaciji, koja će producirati više reportaža o štrajku iz 1936. kao i film *Marseljeza* (*La Marseillaise*, 1938) Jeana Renoira.

U doba alžirskog rata značaj militantnog filma jača, čemu je 1960-ih godina doprinijela i pojava jednostavnijih sredstava za snimanje. Spomenimo film *Osam mi je godina* (*J'ai huit ans*, 1962) Yanna Le Massona, Olge Baïdar-Poliakoff i Renéa Vautiera, autora koji su iste godine u jednakom sastavu objavili *Manifest za paralelnu kinematografiju* (*Manifeste pour un cinéma parallèle*, 1962) tražeći podršku javnosti i kinematografskih klubova za svoje filmove u *cinéma vérité* stilu u kojima bi se unatoč cenzuri hvatali ukoštac s tabuima. Na koncu, Chris Marker i Mario Ruspoli otvorili su put *izravnom filmu*, angažiranim radovima specifične estetike.

Velik broj produkcijskih i distribucijskih kolektiva koristio je svoje filmove kao oružje za političku borbu, kao sredstvo razmjene različitih političkih iskustava. Puno ovakvih filmova snimljeno je prilikom štrajkova, prosvjeda i sastanaka gdje ih se koristilo za pripremu akcija. Manifest *Za militantni film* koji je objavila organizacija *Les états généraux du cinéma français* naglašava potrebu ideološkog odvajanja od građanskog političkog filma.

U takvim okolnostima Jean-Luc Godard privremeno napušta fikcionalni film i posvećuje se svojim „filmskim traktatima“ (*ciné-tracts*), kratkim, sirovim filmovima, čiji je idejni začetnik navodno Chris Marker, a koji su se učestalo snimali 1968. tijekom svibanjskih nemira, ali i u godinama koje će uslijediti. Godard 1969. s Jean-Pierreom Gorinom osniva grupu *Dziga Vertov* u kojoj na vlastito inzistiranje djeluje tek kao jedan od anonimnih članova.

Jean-Luc Godard već je u prvoj fazi svog stvaralaštva pokazao sklonost političkom filmu (*Kineskinja/La Chinoise*, 1967), što je razvio kroz didaktički kino-marksizam grupe *Dziga-*

Vertov. Snimajući tada filmske pamflete kojima izravno kritizira kapitalizam te sve dominantne ideologije, on u potpunosti napušta igranu formu i priklanja se propagandnom dokumentarizmu. Godard žestoko napada načela građanske umjetnosti, a neke od svojih radova odbija potpisati. Manifest njegove grupe ustvari je razrada i nadopuna jednog Vertovljevog manifesta iz 1922. u kojem se on s pozicije krajnje ljevice podređuje ciljevima političke borbe. Djelovanje ovog pokreta pripada militantnom filmu, a Godard kao njegov glavni predstavnik i ideolog, svoje aktivnosti pokušava proširiti izvan granica Francuske. Nakon 1968. u Francuskoj je proizveden velik broj političkih i militantnih filmova, među ostalima i radovi koje su kolektivno snimali pripadnici grupe Dziga Vertov.

Ipak, možda najkarizmatičnija figura političkog filma francuski je dokumenatarist Chris Marker sa svojom radikalnom formacijom 'SLON' (1967), čije je najpoznatije ostvarenje *Daleko od Vijetnama* (*Loin du Vietnam*, 1967), kolektivno djelo grupe autora (J. Ivens, W. Klein, C. Lelouch, C. Marker, A. Resnais, J.-L. Godard i A. Varda), izraz solidarnosti s vijetnamskim narodom u borbi protiv agresora. Od njegovih samostalnih ostvarenja ističu se kratkometražni *Cuba si!* (1961) o kubanskoj revoluciji s naknadno dodanim oštrim antiameričkim komentarom, nakon neuspjeha akcije kontrarevolucionara u Zaljevu svinja, a zbog čega je film bio zabranjen za prikazivanje u Francuskoj i dugometražni, ujedno njegov najpoznatiji, *Lijepi svibanj* (*Le joli mai*, 1963) koji svjedoči o policijskoj represiji na pariškim ulicama 1962., a kombinira polemične i poetične fragmente s govornim (anketnim) momentima u stilu *cinéma vérité*. Marker, kontinuirano politički angažiran, postao je uzor mnogima, a njegova su se djela dugo vremena mogla vidjeti samo u Francuskoj i Saveznoj republici Njemačkoj (Krelja, 2006).

Militantni film prvenstveno je film javnog govora, što znači da je suštinski verbalan. Njegovim je autorima učinkovitost važnija od umjetničke kvalitete pa radovi tog tipa filmski jezik teže zamijeniti simplificiranim političkim ili polemičnim diskursom. Filmska slika nerijetko u ovom slučaju tek ilustrira zvučnu traku. Takav će film međutim imati jak utjecaj na fikciju, posebno na fikcionalni politički film. No, cilj političke fikcije drugačiji je od onoga militantnog filma, jer mu je unatoč političkoj tematici primaran spektakl. Redatelji poput Costa-Gavrasa i Yvesa Boisseta svojim popularnim filmovima političkog sadržaja do široke publike dolaze uz pomoć komercijalnih distributera. Druga reperkusija militantnog filma odnosi se na kinematografsku estetiku, a očituje se kroz intelektualističku tendenciju Jean-Luca Godarda, Marguerite Duras, Alaina Robbe-Grilleta i dr., koji prije svega teže formalnoj

revoluciji filma kroz destruiranje građanskog filmskog jezika. Prema Godardu smisao nije u tome da se snimaju politički filmovi, nego da se filmu pristupa na političan način.

U kontekstu dokumentarnih filmova snimanih poslije 1968. valja spomenuti *Tuga i samilost* (*Le chagrin et la pitié*, 1969) Marcela Ophülsa, kroniku jednog francuskog grada pod okupacijom. Riječ je o montaži u trajanju od četiri i pol sata koja se sastoji od arhivskih dokumenata i kasnijih intervjua. Film je politički, jer preispituje mit o francuskoj slozi u pokretu otpora i rasvjetljava sramotu kolaboracije. Francuska televizija kojoj je film prvotno namijenjen, odbila ga je prikazati, pa ga je bilo moguće vidjeti tek 1981.

Pod pojmom montažnog filma podrazumijevamo djelo sastavljeno od starih arhivskih snimki (vijesti, dokumentarni ili igrani filmovi) fokusiranih na određenu temu ili povijesno razdoblje, a popraćenih aktualnim komentarom ili eventualno novim slikama – dokumentima, snimljenim razgovorima, s ciljem rasvjetljavanja slike iz prošlosti. Ova se forma često pripisuje Dzigi Vertovu.

Iako se *ljevičarske priče* i radikalni postšezdesetosmaški film javljaju kao trendovi u istom vremenskom razdoblju, Grandena nabraja velike formalne i tematske razlike između dvaju pravaca. Radikalni film teži emancipaciji od srednjostrujaškog filma i oslobođenju od konvencionalnog filmskog jezika, dok ljevičarske priče koriste konvencionalne narativne strategije. Šezdesetosmaški film sklon je avangardnim tehnikama što je predstavnicima militantnog filma omogućilo da se pozicioniraju kao nekomercijalni sineasti (Grandena, 2008: 22). Neki se služe tehnikama dokumentarizma direktnog filma, dok se drugi referiraju na modernističke tradicije, sovjetsku montažu iz 1920. godine (Sergej Ejzenštejn i Dziga Vertov) ili učenje marksističkog dramatičara Bertolta Brechta.

Radikalniji autori pružaju otpor svemu institucionalnom i stavljaju film u funkciju klasne borbe. Neki od autora odriču se autorstva, zaziru od svakog oblika esteticizma, pa tako i fabularnosti. Nerijetko preuzimaju poetiku sovjetskog revolucionarnog filma i njegov kredo da film treba biti sredstvo informiranja, agitacije i marksističkog obrazovanja. Takav stav rezultira isključivošću i negiranjem velikog dijela svjetske filmske baštine, a nezainteresiranost šire publike i odbijanje suradnje s postojećim sustavom produkcije, odnosno establišmentom iz bojazni od nesvjesnog korumpiranja i etiketiranja, za posljedicu ima ograničenu dostupnost ovih filmova, pa se oni prikazuju isključivo u alternativnom

okruženju. Istomišljenici se udružuju u svojevrzne filmske udruge od kojih se ističu *Grupo Ukamau* u Boliviji, *Cinema Novo* u Brazilu, kao i brojne grupe u Argentini. U Francuskoj su to *Grupa Dziga Vertov* pod vodstvom Jean-Luca Godarda i Jean-Pierrea Gorina, te 'SLON' Chrisa Markera. Cilj im je međusobno povezivanje na svjetskoj razini kako bi skromnim sredstvima mogli realizirati filmove koje će prikazivati na posebnim projekcijama i sastancima političkih istomišljenika, u umjetničkim kinima, studentskim prostorima, vlastitim klubovima ili na festivalima koji su im ideološki bliski.

Antiburžujski filmovi nikad neće steći popularnost, jer se ne uspijevaju povezati s masama. Naime, Gerard Leblanc ukazuje na diskrepanciju između ciljeva koje imaju postšezdesetosmaški filmovi i rezultata koje, primjerice, postiže grupa Dziga Vertov; filmovi Grupe naime svojim su avangardnim tehnikama previše elitistički (Leblanc, 1970: 72). Dakle, prema Leblancu film može biti politički samo ako je u umjetničkom i političkom smislu dostupan tj. razumljiv gledatelju. Leblanc nadalje upozorava kako je upravo film jedan od sredstava koja buržoazija koristi da bi reproducirala odnose moći između vladajućih i potčinjenih klasa (1970: 78).

Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih godina, šezdesetosmaške ideje propadaju, kao i princip *filma društvene intervencije* (*cinéma d'intervention*), drugim riječima, radikalni autori nisu uspjeli dati kameru u ruke radnicima i seljacima. Uz iznimku najupornijih redatelja, ideje iz 1968. odbačene su kao utopijske. Broj ljevičarskih fikcionalnih filmova 1980-ih godina smanjuje se, no Costa-Gavras i Boisset nastavljaju snimati. Spomenimo također kako u to doba i drugi autori (Romain Goupil, Bertrand Tavernier, Maurice Pialat) pokazuju interes za društvenu stvarnost. U njihovim filmovima mjesto radnje postaju radnička predgrađa, a često se zaokupljaju alijenacijom i marginalizacijom likova magrebskog porijekla. Kritika je takve filmove nazivala filmovima predgrađa (*cinéma de beur i cinéma de banlieu*), a oni ne teže baviti se disfunkcionalnim institucijama, nego posljedicama neadekvatnih politika na svakodnevni život običnih pojedinaca.

3. REALISTIČKE TENDENCIJE NA FILMU

Fikcija kreira stvarnost, svojedobno je rekao Guillaume Apollinaire.²² Ajanović piše kako smo mi ti koji naposljetku određuju je li nešto realno ili imaginarno. Hoćemo li vjerovati da neki film predstavlja realnost, ovisi o tome uklapa li se on u naše opće predodžbe o onome što doživljavamo kao realno. Pod pojmom „realizma na filmu“ najčešće zapravo podrazumijevamo uvjerljivost (Ajanović, 2003: 34).

Fenomen realizma temelji se na Aristotelovom konceptu *mimesis*, imitiranja života, kao prirodnom ljudskom instinktu (Bowers, 2007: 21). U realističkom djelu fabula i opis podređeni su stvaranju karaktera. U središte književnog djela realisti postavljaju socijalno motivirani karakter u razvitku – i čini se da je to jedno od najbitnijih obilježja realizma. (...) Nasuprot karakterima klasicizma i drugih predrealističkih stilova, realizam je zazirao od statičnosti karaktera i uvijek je težio prema njihovu razvijanju, prema dinamici (Flaker, 1964: 225). Ljudska sudbina u svijetu realističkih djela ovisi isključivo od njih samih, što znači da ni u intrigama niti u retardacijama ne djeluju nikakve druge sile osim samih karaktera (ibid.: 223).

Teoretičari realizma film vide kao sveobuhvatno i konkretno predstavljanje realnosti, rekonstrukciju savršene iluzije vanjskog svijeta u zvuku i boji te preziru svaki umjetnički učinak koji se postiže radi njega samog. Pojam socijalnog realizma javlja se krajem 19. stoljeća kao posljedica industrijske revolucije, ali i kao odgovor na romantizam. Socijalni realizam podrazumijeva rad slikara, fotografa i redatelja koji kritički promišljaju svakodnevicu te u fokus stavljaju životne probleme radnika i siromaha. Filmove socijalnorealističkog prosedea stoga odlikuje naglašena društvena tematika. Oni seciraju periferno, u očište smještajući radništvo i marginalne socijalne skupine – useljenike, društvene otpadnike.

Pojam realizma teoretičari književnosti koristili su već u drugoj polovici 19. stoljeća. U fokusu interesa realističkih tendencija tog vremena nije bila suvremena stvarnost, radilo se o

²² « C'est la fiction qui crée le réel » Guillaume Apollinaire, cit. preuzet iz Chibane Malik, Chibane Kader, « Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique », *Mouvements*, 3/2003, (n°27-28), p. 35-38. www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-35.htm

estetskom programu, konstrukciji literarnih realiteta, ukratko o simulaciji stvarnosti. Realizam je tada imao i notu poetičnosti, za potrebe građanskog čitateljstva, a kao temu je uzimao svakodnevne radnje provincijskih malograđana. (...) Artikulacijski medij realizma bila je tada pripovjedna literatura, prvenstveno roman. Realistički roman kao narativni oblik doživljava u 19. stoljeću snažan uzlet kroz stvaralaštvo Theodora Fontanea, Charlesa Dickensa, a u Francuskoj Honoréa de Balzaca, Gustavea Flauberta, Marie-Henri Beyle Stendhala. Kao oblik koji se fokusira na aktualnu stvarnost, roman je imao zadaću zadrijeti u ono životno, stvarnosno, rasvijetliti tipove društvenog ponašanja, a pri tome ne iznositi mišljenje, ne komentirati, ne osuđivati (Schütz, 2001: 185).²³ Uloga romana ograničava se na odabir određenih životnih procesa koje će pretočiti u jezik. Balzac je primjerice planirao u ciklusu romana i pripovijetki oblikovati cjelokupno francusko društvo svog vremena u svim njegovim socijalnim i regionalnim specifičnostima. Prioritet mu je pri tome bio postići maksimalnu sličnost prirodi (*mimesis*). U 20. stoljeću dolazi do radikalizacije koncepta realističkog romana. Estetski modernizam i avangardni pokreti okreću se od tzv. građanskog realizma. 1950-ih i 1960-ih godina formira se grupa francuskih autora (pokret *Novi roman*) koje ne objedinjuje homogeni manifest, nego svima im zajedničko odbijanje zastarjele koncepcije romana. Oni kritiziraju psihološki roman 19. stoljeća balzakovskog stila, jer drže da je stvarnost riječima neopisiva.

Poslanje realističke koncepcije pobuditi je kod gledatelja kritički interes za svakodnevno postojanje. Poznate su tenzije između formalističkih teoretičara koji vjeruju da je umjetnička specifičnost filma u tome što se radikalno razlikuje od stvarnosti te realista koji s druge strane drže da je smisao i društvena uloga filma pružiti istinsku reprezentaciju svakodnevnog života (Stam, 2004: 72). Scenarist Cesare Zavattini smatrao je nužnim da autor uvidi vrijednost stvarnosti, slijedom čega ne treba izmišljati priče koje stvarnosti nalikuju, već mu stvarnost

²³ Der Epochenbegriff „Realismus“ wurde bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Programmatikern der zeitgenössischen Literatur genutzt. Der Realismus des 19. Jahrhunderts hat nicht die Wirklichkeit seiner Zeit zum Thema gemacht, eher ging es um ein ästhetisches Programm, das die Konstruktion literarischer Realitäten konditionierte. In dieser Selbstreferenz der Realitätssimulationen war der Realismus „poetisch“, im Hinblick auf seine Ausrichtung auf ein mittelständisches Publikum zugleich „bürgerlich“. (...) Vornehmliches Artikulationsmedium des Realismus war die Erzählliteratur, insbesondere der Roman. (...) Der Roman als narrative Gattungsform (*roman réaliste*) erfährt im 19. Jahrhundert einen unglaublichen Aufschwung. Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Charles Dickens, oder Fontane zählen zu den wichtigsten Romanciers der Literaturgeschichte. Der Roman als aktualitätsbezogene Gattungsform sollte in die alltägliche Lebenspraxis eingreifen, um Typen sozialen Verhaltens zu durchleuchten, ohne jedoch beurteilend einzugreifen.

valja pretočiti u priču. Zavattini se ujedno zalagao za demokratizaciju filma ne odbacujući nijednu temu kao suviše banalnu za prikazivanje. Dapače, pisao je, film običnim ljudima omogućuje uvid u živote drugih, ne u smislu voajerizma, nego u ime solidarnosti (Zavattini, 1953). André Bazin je sklon dovođenju realističkih tendencija na razinu ontoloških odrednica i estetičkih pravila za čitav filmski medij. Posebno je cijenio prizemne i relativno bezdogađajne zaplete, što je karakteristično za rane neorealističke filmove, a njihov je utjecaj kasnije očit kod britanskog socijalnog filma, radova braće Dardenne, predstavnika rumunjskog novog vala, kao i Berlinske škole. Prema Bazinu filmski se realizam očituje u različitim stilovima i eksperimentima od Wylera do Dreyera, od Wellesa do De Sice. Realizam se obavezao iskazivati značenje svijeta u konkretnom i duhovnom smislu, iza putokaza i apstrakcija. Ipak, Ejzenštejn, predstavnik formalističkih tendencija klasične teorije filma, ne vjeruje da je to moguće. On iznosi pritužbu da apsolutni realizam ni u kojem slučaju nije korektan oblik percepcije, nego tek vid određene socijalne strukture²⁴ (Trifonova, 2009: 263).²⁵ I postšezdesetsmaška teorija odbacuje realizam zbog njegove tendencije da svijet imobilizira, odnosno spriječi u kretanju i djelovanju, a ljude i strukture na reakcionaran način zatvara u postojeća, zatečena stanja (O'Shaughnessy, 2009: 157).

Realizam, piše Pinel, kao odraz evolucije društvene stvarnosti, poprima različite oblike ovisno o državi i razdoblju. Nakon Louisa Lumièrea, začetnika stvarnosnog filma i Georges Mélièsa, istraživača čudesnog, Pinel prvim realističkim redateljem smatra Ferdinanda Zeccu s *Pričom jednog zločina* (*Histoire d'un crime*, 1901), filmom u šest tabloa, te s adaptacijom Zolina romana *Trovačnica* (*L'Assomoir*) pod naslovom *Žrtve alkoholizma* (*Les victimes de l'alcoolisme*) iz 1902. Međutim, Pinel zaključuje kako je Zeccin realizam bliži konvencijama melodrame popularne u to doba, nego Zolinom naturalizmu (2000: 180).

Louis Feuillade, francuski redatelj iz doba nijemog filma, snimio je u razdoblju između 1911. i 1913. niz kratkih filmova naslovljen *Scene iz života kakav jest* (*Scènes de la vie telle qu'elle*

²⁴ Eisenstein, *Film Form*, 35, u Trifonova, T., 2009.

²⁵ For Bazin, cinematic realism appears in a variety of film styles and experiments, from Wyler to Dreyer, from Welles to De Sica. Realism is committed to expressing the meaning of the world in a „concrete“ and „spiritual“ way, beyond signposts and abstractions. Not everyone believes this is possible. Eisenstein complained that „absolute realism is by no means the correct form of peception... simply the function of a certain form of social structure.“

est), kao pokušaj da se realizam po prvi put uprizori na ekranu, kako se to do tada činilo s književnošću, kazalištem i primijenjenim umjetnostima (usp. Pinel, ibid.). U to su se vrijeme pretežno snimale građanske melodrame, dok su socijalne drame sporadično prisutne tek kao adaptacija popularnih Hugoovih i Zolinih romana, poput *Germinala* Alberta Capellanija iz 1913. No, kako dalje navodi Pinel, fundamentalnu ulogu za razvoj realizma odigrao je André Antoine tako što je pod Zolinim utjecajem skandalizirao suvremenike. Naime, sa svojom kazališnom trupom Théâtre-Libre utemeljenom 1887., mijenjao je scensku umjetnost naglašavajući važnost uloge redatelja i dovodeći na daske realizam koji se prije toga smatrao nedoličnim. Velik broj francuskih redatelja prve generacije (Albert Capellani, Georges Denola, Henri Desfontaines, Julien Duvivier, Jean Kemm, Henry Krauss, Léon Mathot, Georges Monca, Léonce Perret, Henri Pouctal) formirao se na kazališnim daskama. Međutim, Antoine će otići korak dalje od svih; u razdoblju od 1915. do 1922. snima devet filmova čiju će vrijednost struka, međutim, prepoznati tek mnogo kasnije. Kad se u dobi od dvadeset i sedam godina počinje baviti filmom, taj kazalištarac brzo će shvatiti da je film neophodno emancipirati od kazališta. Njegova razmišljanja i danas se čine začuđujuće naprednima; realističan dojam postizao je angažirajući uz profesionalne glumce i naturščike te snimajući na autentičnim lokacijama. Ozbiljno ga je u to vrijeme shvaćao možda tek Jean Epstein, no kasnije će upravo Antoine nadahnuti rad Jeana Renoira i Jeana Vigoa, a potom i talijanskih neorealista.

Pinel naglašava kako su uz Antoinea još dva redatelja tog doba od velike važnosti za razvoj francuskog filmskog realizma. Ponajprije Erich von Stroheim čiji je nemilosrdan, ciničan pogled u filmu *Svadbena koračnica* (*The Wedding March*, 1928) žestoko kritizirao dekadentnu srednjoeuropsku civilizaciju. Njegovo remek-djelo *Pohlepa* (*Greed*, 1925), stilski blisko naturalizmu, bespoštedno prikazuje glib u kakvom se rađala Amerika. Značajan je svakako i Jean Renoir, čiji su prvi zvučni filmovi bili na razmeđi realizma i naturalizma, a koji je 1926. kao posvetu upravo Stroheimu snimio film *Nana* (2000: 181).

Scenarist Carl Mayer, jedan od začetnika ekspresionizma, povest će 1921. njemački film u novom smjeru, blizak naturalizmu i formi *kammerspiela*, komornog teatra koji prikazuje skromne protagoniste u njihovoj svakodnevnici, a u formi intimističke tragedije koja se odigrava iza zatvorenih vrata te u stiliziranom dekoru. No ekonomska i moralna kriza po svršetku Prvog svjetskog rata, kao i povratak ekspresionizma, skrenut će njemački film prema

puno izravnijem pristupu materijalnoj stvarnosti. Slijedom toga, gotovo se u potpunosti odustaje od studijskog snimanja, umjetnog osvjetljenja i scenografije te se snima na lokacijama u skladu s konceptom koji se naziva Novom objektivnošću. U Sovjetskom Savezu socijalistički realizam javlja se 1934. kao klasični stil izrazito patetičnog predznaka, a pojedince prikazuje nerealno, u skladu s očekivanjima vlasti. Junaci ovih filmova odgovaraju modelu, koji je u službi edukacije masa, a u duhu socijalizma. Takva akademizmu sklona koncepcija više je od dvadeset godina utjecala na sovjetski film.²⁶ U Sjedinjenim Američkim Državama socijalni realizam javit će se u doba Rooseveltovog *new deala* s filmovima u formi žestokog pledoajea poput *Ja sam bjegunac iz Chain Ganga* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932), *Kruh naš svagdašnji* (*Our Daily Bread*, 1934), *Plodovi gnjeva* (*The Grapes of Wrath*, 1940).

Popularna francuska filmska škola poetskog realizma, koja se razvija 1930-ih godina, bliska je njemačkom kammerspielu i sklona pojedincima s ruba društva. Poetska dimenzija ovog realizma odnosila se na snimanje u studiju, daleko od stvarnih problema, a likovi su bili prepušteni svojoj bezizlaznoj socijalnoj situaciji, stoga se poetski realizam može razumjeti kao svojevrzni romantizam beznada. Ako Marcel Carné nakon Drugog svjetskog rata nastoji perpetuirati uspjeh već prokušane formule poetskog realizma, skupina redatelja - Yves Allégret, Henri-Georges Clouzot, a ponajprije Julien Duvivier - razvija tzv. crni realizam, eliminirajući romantizam u korist posve beznadnog pesimizma.

Istinska revolucija, međutim, stiže iz Italije s neorealističkim pokretom. *Novum* takvog „novog realizma“ višestruk je: svakodnevnica kao tema, prikazivanje bez romantiziranja i uljepšavanja, pripovijesti o običnim ljudima zatečenim u njihovu svakodnevnom okviru, metoda koja je propisivala angažiranje neprofesionalnih glumaca, pretpostavljanje snimanja na stvarnim lokacijama studijskim inscenacijama.

²⁶ Kako sažima Pinel (2000: 186-187) 1934. godine na prvom panruskom kongresu sovjetskih književnika održanom u Moskvi, u organizaciji Maksima Gorkog, metoda socijalističkog realizma definirana je kao službena doktrina umjetničkog stvaranja za područje Sovjetskog saveza i zemalja pod njegovim nadzorom. Od tog trenutka zadaća sovjetskog umjetnika bila je dati istinitu i povijesno vjerodostojnu predodžbu stvarnosti u njezinu revolucionarnom razvoju. S druge strane, umjetnik je morao doprinosti ideološkoj pretvorbi kao i edukaciji radnika u duhu socijalizma. Filmovi socijalističkog realizma, a doktrina se odmah nametnula i u kinematografiji, svojim pojednostavljenim stilom obraćali su se širokim masama i stvarali zapravo jedan idealiziran svijet, svijet privida.

Ipak, 1930-ih godina od realizma se odustaje. On se u slabijoj mjeri ponovno javlja 1970-ih, predstavnici su Pascal Thomas, Joël Séria, Joël Santoni, Michel Lang, a radikalniji među njima Jean Eustache, Maurice Pialat, Jacques Doillon, Jacques Rozier, Philippe Condroyer. U Velikoj Britaniji socijalna kritika snažnije je prisutna u doba krize i porasta nezaposlenosti: Ken Loach, Stephen Frears i Peter Cattaneo snimaju filmove na ruševinama posttačerizma. Francuski film s kraja 1990-ih ponovo odlikuju realističan prosede i socijalna obojenost o čemu svjedoče filmovi Roberta Guédiguiana, Laetitie Masson, Manuela Poiriera, Claire Simon, Sandrine Veysset, Ericka Zonce.

Realizam se na filmu, kao što smo vidjeli već u ovom kratkom nabrajanju pravaca koji su nazivani realističkima, pojavljuje u brojnim formama. Može se očitovati već izborom teme ili javiti unutar neke škole (*kammerspielfilm*²⁷), stila (poetski realizam), dogme (socijalistički realizam) ili pristupa (Nova objektivnost²⁸, neorealizam). Socijalni realizam nalazimo također u žanru kriminalističkog i gangsterskog filma, a blizak je socijalnom, militantnom i dokumentarnom filmu (Pinel, 2000: 183).

U cjelinama koje slijede predstaviti ćemo ukratko europske realističke tendencije na filmu u njihovu povijesnom slijedu i razvoju kao i sklop najznačajnijih odrednica svake od njih, a što će nam poslužiti kao polazište za komparativnu analizu u završnom dijelu rada. Ondje ćemo predmetne filmove razmatrati sinkronijski i dijakronijski, u suodnosu s radovima iz opusa pojedinog autora, potom s radovima ostalih u ovoj disertaciji u užem smislu razmatranih autora, a u širem smislu s radovima svima njima srodnih autora pripadajućih nekom od europskih realističkih pravaca. Istodobno, odabrani će se suvremeni frankofoni filmovi

²⁷ Kammerspiel, proizišao iz naturalističkog pravca 1921. u Njemačkoj, u jasnoj je suprotnosti s ekspresionizmom. Porijeklo mu je u sceni drame *Kammerspiele* (šved. kamerspelen) Augusta Strindberga. Naglasak je u takvim djelima na psihološkoj analizi, intimizmu i naturalizmu, fabula je jednostavna i linearna, smještena u studijski dekor, kojim se kreće ograničen broj tipiziranih likova, dok je epicentar dramaturških zbivanja obiteljski dom kao prostor sigurnosti, ali i zatvorenosti te ulica kao alegorijsko prizorište društvenog života (usp. Pinel, 2000: 134-135).

²⁸ *Die neue Sachlichkeit* umjetnički je pravac koji se u Njemačkoj javlja početkom 1920-ih godina, u slikarstvu, književnosti i filmu, proizišavši iz sklopa faktora: moralna depresija kao posljedica propasti revolucionarnih ideja, eklatantno nazadovanje socijalnih prilika, zamiranje ekspresionizma, ali i spremnost da se stvarnost promatra s novom objektivnošću. U filmskoj domeni pravac se očituje kroz snažan interes za realnost i socijalne probleme, kao i kroz rez s bezvremenim melodramama kammerspiela (Pinel, 2000: 154).

promatrati kroz tradicijsku prizmu europskih realizama: francuskog poetskog realizma, talijanskog neorealizma te britanskog socijalnog filma.

3.1. Poetski realizam

Poetski realizam stilska je struja u francuskom filmu, koja se javlja u razdoblju od 1936. do 1939. godine. Filmovi naturalističkog, a istodobno lirskog žanra snimani su gotovo isključivo u pažljivo dizajniranim studijskim dekorima, u kojima se stvarnost stilizirala do pojednostavljenog, a istodobno pretjeranog konstrukta, u konačnici svedenog na simbol (usp. Austin, 2008: 8). Studijska produkcija rezultat je napretka zvučnog filma koji napušta snimanje na lokacijama, a modernizma se odriče zbog realizma, citira Austin Crispove navode (1993: 104). Najpoznatiji primjer karakterizacije likova u ostvarenjima poetskorealističkog određenja s tipiziranim predstavnicima određenog društvenog sloja ili statusa, Jean Gabin je kao tragični heroj radničke klase kojem sudbina nije sklona. Schütz na tragu rečenog piše kako ovaj oblik realizma perpetuira temu nemoguće ljubavi, radnju smještajući u proleterski milje gdje junak, najčešće radnik ili otpadnik, dezertir ili ubojica (kojeg nerijetko utjelovljuje maločas spomenuti Gabin, a njega će kasnije u filmovima Jeana-Luca Godarda u ulogama prijestupnika „zamijeniti“ Jean-Paul Belmondo), tragično propada u svim svojim poduhvatima (2011: 187)²⁹, postaje ubojicom ili i sam pogiba.

I Peterlić kao najzastupljeniji motiv, odnosno temu, uočava lik idealizirano prikazanog prijestupnika koji izražava pobunu protiv okoline, društvene nepravde i licemjerja, no kako je njegov prijestup ujedno izraz ogorčenja i nemoći, u datoj se situaciji takav čin nameće kao jedini moralni izbor (usp. 2002: 34). Uz motiv ili temu prijestupnika, nastavlja Peterlić, vezuje se motiv ili tema bijega što u motivsko-tematskom smislu ostaje važno za francuski film u cijelosti, dok je netipično za neke druge europske kinematografije poput talijanske ili britanske. Treći bitan motiv francuskog poetskog realizma, prema Peterliću, onaj je

²⁹ Gemeinsam ist ihren Filmen meist das Thema der Unmöglichkeit der Liebe und die Ansiedlung der Handlung in einem proletarischen Milieu, in dem der Held – meist ein einfacher Arbeiter oder Außenseiter, immer wieder verkörpert von Jean Gabin – tragisch scheitert, aus Zorn auf die Verhältnisse zum Mörder wird und am Ende selbst stirbt. Usp. Bernd Kiefer/Peter Ruckriegel: Realismus, sozialistischer Realismus, poetischer Realismus, Neorealismus. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, s. 494.

iznevjerenog povjerenja i razočaranja u bližnje, nerijetko ženu, kao uzroka prijestupa pa i bijega (usp. 2000: 34-3). U filmovima Jeana Renoira, ako likovi i nisu prijestupnici, odlikuje ih naglašena anarhoidnost, a set navedenih motiva Renoir nadograđuje motivom „pravila igre“, tj. tezom o društvu kao mehanizmu koje funkcionira prema pravilima igre, zaključuje Peterlić (2000: 40).

Poetski realizam odlikuje pesimizam likova i filmova u cjelini te spoj dvaju pristupa, realističkog (prikaz života gradske periferije te kriminalnog polusvijeta) i lirskog (fotografija impresionističkog ozračja, povremeno poetizirani dijalozi, motiv romantične ljubavi, fatalistički završeci, jer pripovijest se nerijetko okončava smrću glavnog junaka) što Peterlić objašnjava tjeskobom koja je obuzela Francusku, nespremnu za rat s Njemačkom (2002: 33). I Pinel kao temeljnu odrednicu poetskog realizma navodi njegovu dvojnost, opoziciju suprotstavljenih koncepata sadržanih u samom njegovu pojmu, s jedne strane prozaičnosti realizma, a s druge lirizma poetskog (2000: 184).

Pojam poetskog realizma, koji je navodno skovao francuski novinar Georges Sadoul (Peterlić, 2002: 33), primarno je pripadao književnoj kritici, a prvi ju je u filmološkom smislu upotrijebio novinar Michel Gorel 1933. godine, u članku o filmu *Ulica bez imena* (*La rue sans nom*) Pierrea Chenala, snimljenog prema romanu Marcela Ayme. Poetski realizam u filmskom izrazu rezultat je čitavog spleta utjecaja s varijacijama na naturalizam, populizam i društveno fantastično francuskih književnika Pierrea Maca Orlana i Marcela Ayme.

Nerijetko se poetski realizam definira i kao specifičan pristup temi koji od realističkog prosedea preuzima okvir, dakle ulicu, sirotinjske interijere te likove, deklasirane i marginalizirane pojedince raznih profila, od beskućnika i prostitutki do dezertara. No, Pinel upozorava kako je ovdje riječ o fantazmatskom realizmu, gdje se ovi bazični elementi stiliziraju i modeliraju, a tipovi ljudi fabriciraju. Prema Dudleyu Andrewu poetski realizam kratkovidan je i moralno anemičan, izbjegava tematiziranje gorućih političkih problema i uživa u samopredbacivanju (Ezra, 2004: 98). Andrew pritom primjećuje da nijedan od predstavnika poetskog realizma nije potjecao iz radničke klase. Treba ipak reći kako se upravo u okviru poetskog realizma razvijaju motivi i tipovi radnje koji će ostati trajnim značajkama francuskog filma: sklonost idealizaciji prijestupnika i društveno marginalnih

likova, prikaz čovjeka u bijegu, gubitka povjerenja u bližnje (prijatelje ili partnericu) te već spomenuti motiv pravila društvene igre (Krelja, 2006)³⁰.

Najznačajniji su predstavnici poetskog realizma Jean Vigo i Jacques Feyder koje se smatra pretečama struje, Julien Duvivier i Marcel Carné (uz scenarijsku suradnju pjesnika Jacquesa Préverta), Jean Renoir i Jean Gremillon. Snažan utjecaj poetskog realizma uočljiv je u stvaralaštvu Jacquesa Beckera i H.-G. Clouzota, Renée Clémenta i Yvesa Allegreta, potom Roberta Bressona i kasnog Renée Clairea, preko novovalnih redatelja (J.-L. Godard, F. Truffaut, C. Chabrol i dr.) do predstavnika tzv. neobaroka (J.-J. Beineix, L. Besson, L. Carax i dr.) (Peterlić, *ibid.*). Peterlić zlatno doba struje postavlja između pobjede Narodnog fronta na izborima 1936. i kapitulacije Francuske 1940. godine.

Pinel naglašava kako poetski realizam treba razlikovati od francuske realističke škole koja perpetuira tradiciju realizma Andréa Antoninea. Pritom upozorava kako filmovi Jeana Renoira, Jeana Gremillona ili *Atalanta* (*L'Atalante*, 1934) Jeana Vigoa zapravo ne pripadaju pokretu; navedeni autori komuniciraju, naime, sa stvarnošću, dok se istinski predstavnici poetskog realizma, a najznačajniji među njima je, prema Pinelu, Marcel Carné, povlače u studio gdje naprosto rekonstruiraju stvarnost. 1936. godine Julien Duvivier snima slavni film *Lijepa ekipa* (*La belle équipe*), gdje skupina nezaposlenih ljudi otvara krčmu u pariškom predgrađu, pri čemu nailaze na niz prepreka. Postoji anegdota o dvama raspletima, naime dok je u verziji koja se prikazivala na Champs-Élysées njihov poslovni poduhvat propao, u onoj prikazivanoj publici iz nižih slojeva uspio je. Upravo ova diferencijacija utjelovljuje antagonizam između dviju tendencija, one poetskog realizma i tzv. francuske škole, smatra Pinel (2000: 184).

U periodu od 1930. pa sve do njemačke okupacije, kroz francuski film prelamaju se teme nezaposlenosti, uspona ljevice i ratne prijetnje. No, društvena stvarnost u francuskom je filmu reproducirana na dva oprečna načina. S jedne strane uočavamo ostvarenja obilježena angažmanom koji nije militantan, nego borben i optimističan, dok u estetskom smislu takvi radovi teže određenom stupnju socijalne klasifikacije. Ovakav pristup oprimjeruju dva rada Jeana Renoira *Život je naš* (*La vie est à nous*, 1936), propagandni film sniman za predizbornu

³⁰ <http://www.matica.hr/kolo/302/Dokumentarno%20u%20igranome%20filmu/>

kampanju Narodnog fronta i film *Marseljeza* (*La Marseillaise*, 1938), vjerojatno najveći i najiščekivaniji politički projekt desetljeća, koji je producirala Opća konfederacija rada (CGT). Istodobno je razabirljiv drugi tip filma koji se distancira od pesimistične i fatalističke neposredne stvarnosti ili pak povijesti, a cilj mu nije socijalna klasifikacija, nego naprotiv mitologiziranje. Upravo taj drugi pravac, mitologija fatalizma, čini poetski realizam. Zajednički nazivnik redatelja pripadajućih poetskom realizmu jest činjenica da polaze od stvarnosti, no bez intencije da je u svojim filmovima odražavaju. Atribut poetičnog ovdje, dakle, implicira transfiguraciju koja je ujedno i bijeg.

Za razliku od većine pripadnika poetskog realizma Jean Renoir snima socijalno kritičke filmove u kojima se, kako uočava Peterlić, zaokuplja društveno-ekonomskim statusom junaka (2002: 35). Odnosom igranog i dokumentarnog Renoir se poigrava u socijalnoj satiri *Boudu spašen iz vode* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), gdje središnji protagonist svojom neprilagodljivom, ali na neki način i privlačnom anarhoidnom prirodom testira postojanost životnih pravila jedne tipično građanske pariške obitelji. U filmu *Čovjek-zvijer* (*La Bête humaine*) Renoir povezuje Zolin turobni naturalizam, njegove likove koje pokreću nagoni i strast s motivima industrijske revolucije, a sve to natapa lirizmom. On se zanima za ambijente nižih slojeva, pa tako *Toni* (*Toni*, 1935) neposredno prije procvata francuskog poetskog realizma, anticipira neka od temeljnih retoričkih načela talijanskog neorealizma. *Toni* je film socijalno-realističke orijentacije, dotiče temu stranog radništva u Francuskoj, sugerirajući i latentnu ksenofobičnost lokalnog stanovništva, a koristi se prirodnim ambijentima, talijanskim folklornim melosom i djelomice naturščicima, dok kameru pokušava prispodobiti dokumentarističkoj fakturi. Napokon, fabula filma *Toni* temelji se na istinitim policijskim dosjeima (Krelja, 2006). Cardullo citira Harolda Rosenberga za kojeg je novi realizam svodiv na puki dekor³¹ (usp. 2008: 147), a zanimljivo je da neki kritičari u Guédiguianovoj poetici nalaze odjeke poetskog realizma. Francuski poetski realisti snažno će utjecati na predstavnike talijanskog neorealizma, pri čemu treba naglasiti kako pripadnici nijednog od tih dvaju pokreta nisu tvorili homogenu grupu, koja bi se mogla identificirati kroz zajednički manifest ili program.

³¹ If you look closely at the new realism, you see that it's mostly decor.

3.2. Neorealizam

Neorealizam je stilski pokret koji se u Italiji javlja u doba Mussolinijeve diktature, a jasnije će se artikulirati nakon Drugog svjetskog rata. Pretečom neorealizma smatraju se Rossellinijev *Bijeli brod* (*La nave bianca*, 1941) i De Robertisov *Alfa Tau!* (1942), dva filma snimljena za fašističkog režima koja se opiru konzervativnim umjetničkim formama – pseudopovijesnim freskama i biblijskim spektaklima, zatim talijanskoj imitaciji holivudskih studijskih filmova iz 1930-ih godina kakve su bile salonske melodrame i komedije tzv. *bijelih telefona* (usp. Schütz, 2011: 188), ali i trendu propagandnog filma. Početkom 1940-ih godina, dakle, počinju se snimati filmovi koji se izmiču fašističkoj estetici i pomnije promatraju neposrednu stvarnost, Pinel navodi primjere *Muškarci na morskom dnu* (*Uomini sul fondo*, 1941) Francesca De Robertisa, *Četiri koraka kroz oblake* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942) Alessandra Blasettija, *Djeca nas gledaju* (*I bambini ci guardano*, 1943) Vittorija De Sice, dok film *Opsesija* (*Ossessione*, 1943) označava svojevrsnu stilsku prekretnicu (2000: 149).

Kako nastavlja Pinel, talijanski kritičari i mnogi sudionici kreativnog procesa, umorni od stereotipne kinematografije, još su 1930-ih godina promišljali nužnu evoluciju umjetnosti. U Rimu je tako 1935. utemeljen *Eksperimentalni kinematografski centar* (*Centro sperimentale de cinematografia*), koji je poboljšao suradnju između filmskih profesionalaca i novinara časopisa *Cinema* i *Bianco e Nero*, između ostalih. Teoretičari, redatelji, scenaristi i glumci tako su zajedničkim htjenjem za promjenom u kinematografiji postavili temelje neorealizma (200: 149).

Osim zasićenosti ispraznim ili ideologiziranim eksploatacijskim proizvodima, teren za pojavu i razvoj neorealizma desettljećima su pripremali zapadnjački književni stilovi poput realizma, naturalizma i talijanskog verizma, koji su distanciranim i objektivnim načinom pripovijedanja nastojali čitatelju predočiti stvarnost seljaka i radnika (usp. Ruberto ; Wilson, ur., 2007: 3). Uz poticajne poetičke pravce i autorske opuse iz književnosti, neorealistički autori stvarali su pod utjecajem verističke škole talijanskog filma (1914-1916), sovjetskog filma iz 1920-ih i 1930-ih godina, francuskog poetskog realizma, ratnih filmova pseudodokumentarističkih tendencija u Italiji, Chaplinovih nijemih filmova (Krelja, 2006). Pa tako Luchino Visconti kao izvor nadahnuća navodi romane sicilijskog književnika Giovannija Verge, najznačajnijeg autora tradicije talijanskog verizma, kao i filmove predstavnika francuskog poetskog realizma Jeana Renoira. Upravo će Renoir, potaknut jednom objavom u crnoj kronici, svoj film *Toni* iz

1935. snimiti u prirodnom ambijentu postavivši na scenu radnike talijanskog podrijetla i tako anticipirati duh neorealističkog pokreta (usp. Pinel, ibid.).

Dugo su filmolozi neorealizam smatrali novim oblikom realizma i suštinski drugačijom produkcijom od one za vrijeme ili prije fašizma, no recentne teorije (Bruno, 1992 u *Streetwalking on a Ruined Map: Culural Theory and the City Films of Elvira Notari*) odbacuju postavku o izoliranom pokretu kao reakciji na fašizam. Neorealističke tenedencije prema novim su teorijskim promišljanjima razabirljive već u filmovima Elvire Notari i drugih napolitanskih filmaša iz ere nijemog filma, slijedom čega se nameće zaključak kako *neo* u nazivu ne predstavlja ništa novo, nego naprotiv kontinuitet ili bolje rečeno evoluciju talijanske kinematografije (usp. Ruberto ; Wilson, ur., 2007: 6).

Ovaj filmski pokret rezultat je više faktora, a njegova se poetička načela temelje na samo njemu svojstvenom poimanju realizma kao i na dokumentarizmu (Krelja, 2006). U pogledu estetike neorealizam se javlja istovremeno s realizmom u talijanskoj književnosti, konkretno u romanima Itala Calvina, Alberta Moravie, Cesarea Pavesea, Elia Vittorinija i Vasca Pratolinija, dok se u ekonomskom smislu novi filmski realizam nameće kao rješenje za manjkavost produkcijskih sredstava, studija i opreme (Cardullo, 2011: 20).

Neorealistički pokret podrazumijeva skupinu redatelja i njihovih filmova snimljenih u razdoblju između 1945. i 1952.³², koji nikad nisu činili samosvjestan pokret poput npr. francuskog novog vala, već ih povezuju tek neke labavo prihvaćene konvencije. Program je sastavio scenarist Cesare Zavattini, veliki teoretičar i ideolog pokreta, a pojam neorealizma prvi će primijeniti kritičar Antonio Pietrangeli pišući o filmu *Opsesija* (*Ossessione*, 1942) Luchina Viscontija.

Stil će sazrijeti sredinom te u kasnim 1940-ima u filmovima Roberta Rossellinija, Luchina Viscontija i Vittoria de Sice (Cardullo, B., 2001: 19). Pod utjecajem navedenih redatelja su i Giuseppe De Santis i Pietro Germi, a u početnoj fazi svoga stvaralaštva to su i Michelangelo Antonioni i Federico Fellini te kasnije još dvije generacije talijanskih redatelja: među najpoznatijima Ermanno Olmi, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Vittorio de Seta, Vittorio

³² U Robert S. C. Gordon, str. 15 navodi se doduše kako postoje prijeperi oko vremenskog određenja neorealističkog pokreta, konkretno oko toga je li neorealizam počeo 1942. ili 1945. godine te je li završio 1948., 1952. ili 1955. godine, kao i oko toga koje autore i filmove podrazumijeva.

i Paolo Taviani, Gianni Amelio, Nanni Moretti, Giuseppe Tornatore, Maurizio Nichetti (Cardullo, ibid.).

1946. godine pojavljuje se čitav niz značajnih radova: *Čistači cipela* (*Sciuscia*, Vittorio de Sica), *Bandit* (*Il Bandito*, Alberto Lattuada), *Sunce će ponovno izići* (*Il sole sorge ancora*, Aldo Vergano) i *Paisa* (Roberto Rossellini) (Pinel, 2000: 149). Dok je Fellini u tom razdoblju prisutan samo kao scenarist, Vittorio de Sica uz Rossellinija vodeći je predstavnik pokreta. *Čistači cipela*, *Kradljivci bicikala*, *Čudo u Milanu* i *Umberto D* četiri su reprezentativna primjera klasične suradnje De Sice i Zavattinija, a kao izuzetna ostvarenja treba spomenuti i filmove *Put nade* (*Il camino della speranza*, 1950) Pietra Germia i *Gorka riža* (*Riso asselmaro*, 1949) Giuseppea De Santisa.

Iako se neorealizam nerijetko definira upravo kroz njegove tehničke karakteristike, u većini neorealističkih filmova ne poštuju se svi od proskribiranih postulata i tehnika (Ruberto ; Wilson, ur., 2007: 7). Tako od trojice redatelja koje se najčešće povezuje s neorealizmom - Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti - nijedan sustavno ne slijedi propisana pravila. Rossellini će, primjerice, u filmu *Rim otvoreni grad* angažirati profesionalne glumce. Iako de Sica u filmu *Kradljivci bicikla* poštuje jedinstvo mjesta, vremena i radnje, odražava autentičnu povijesnu situaciju te upošljava naturšćike, na koncu snima s velikim holivudskim budžetom. Jedino je Viscontijev film *Zemlja drhti* snimljen strogo poštujući pravila (Ruberto ; Wilson, ur., 2007: 9).

Rim, otvoreni grad (*Roma, città aperta*, 1945), prvo važnije ostvarenje klasičnog neorealizma, u kojem su uočljivi svi bitni postulati nove poetike, dio je ratne trilogije Roberta Rossellinija; uslijedit će *Paisà* (1946) i *Njemačka, nulte godine* (*Germania anno zero*, 1948). *Rim otvoreni grad*, „film o otporu, ali i film otpora“ (Pinel, ibid.) snimljen nabrazinu i nespretno montiran neposredno nakon oslobođenja grada u siječnju 1945., prikazan je u Italiji u rujnu iste godine čime je neorealizam službeno predstavljen javnosti.

Prvotno je ovo ostvarenje trebalo strogo dokumentaristički rekonstruirati istinitu priču o tragičnoj sudbini hrabrog svećenika Don Luigija Morosinija, no, dokumentarna građa neplanirano je prerasla u improviziranu narativnu pripovijest, spontano najavivši neke od temeljnih retoričkih načela nove poetike: snimati filmove na sliku i priliku života s težištem na maksimalnoj realističnosti prizora u okolnostima tzv. *nađene priče*, ali i zatečenih (mahom

razrušenih) interijera i eksterijera. Većinu uloga tumačili su - u duhu novih shvaćanja - naturščici, a prevladavali su dokumentaristički dugi, kontinuirani kadrovi (usp. Krelja, 2006).

Šest priča omnibusa *Paisà* Rossellini gradi prema konvencijama ratnoga dokumentarnog filma (ugrađujući u njegovu strukturu stvarne snimke filmskih novosti), dok pseudodokumentarna kronika *Njemačka nulte godine*, snimana u razorenom Berlinu, sadrži i stare Hitlerove govore, emitirane pokraj razrušene uprave Reicha.

Iscrpljena turobnom stvarnošću ondašnja publika žudi za holivudskom razbibrigom i teško stečeni novac troši na eskapističke užitke. Neorealisti naprotiv u svojim radovima promišljaju poslijeratnu traumu; uz problem nezaposlenosti i štrajkova, siromaštva i ratne siročadi, zaokupljaju se religijskim te mnogim društvenim temama koje građansko društvo tog vremena prešućuje (opće nezadovoljstvo i visoka stopa samoubojstava, svakovrsna moralna i politička iskliznuća) (usp. Schütz, 2011: 189). Nakon traume rata, skandalozno bi bilo vratiti se monumentalnim povijesnim freskama i artificijelnosti komedije „bijelih telefona“, trebalo je kamere okrenuti prema konsternirajućoj socijalnoj realnosti i na nju prikazujući je na ekranu djelovati.

Talijanski politički vrh nije blagonaklon spram neorealističke poetike, naime demokršćanska vlada strahuje da predstavnici neorealizma svojim filmskim depresionizmom ruše ugled Italije u svijetu i zahtijeva konstruktivniji i optimističniji pristup stvarnosti. Paradoksalno, neorealiste se istodobno napada da socijalnoj problematici ne prilaze dovoljno ozbiljno, jer gledatelju podastiru probleme, no ne nude odgovore, što se posebno predbacuje filmovima *Umberto D.* i *Kradljivci bicikla*. Međutim, kako navodi Robert S. C. Gordon u predgovoru interpretaciji filma *Kradljivci bicikla* (2008: 9), publici se film svidio i dobar glas o njemu je u samo nekoliko tjedana prešao granice Italije. Za njegovu međunarodnu recepciju zaslužan je kritički esej Andrea Bazina iz 1949. – ubrzo ga slavi pariška inteligencija (Clair, Cocteau, Gide), a uslijedit će panegirici u Londonu i New Yorku.

Slijedom negativne kritike koju filmu *Umberto D* (1952) upućuje visoko pozicionirani političar Giulio Andreotti, koji je doduše zaslužan i za uskraćivanje novca nekomercijalnim produkcijama, naglo se prestaju koristiti konvencije pokreta, neorealistički autori počinju režirati raznorodna ostvarenja, više usmjerena prema komercijalnom i populističkom žanrovskom filmu, čime se okončava razdoblje klasičnog neorealizma. Još uvijek snimajući

pod zajedničkim nazivnikom neorealizma, Vergano i De Santis, primjerice, stavljaju naglasak na politički i socijalni angažman; drugi pak, poput Castellaniya, u njemu nalaze poticaj za povratak komediji. Roberto Rossellini, nakon filmova *Rim otvoreni grad* i *Paisa* usmjerio se već s filmom *Njemačka, nulta godina*, a posebno s filmovima *Ljubav (Amore, 1948)* i *Stromboli* (1950) prema intimizmu. Koristeći realističku estetiku preostalu od neorealizma, fokusirao se na biće u nevolji čije će patnje u svojim filmovima suosjećajno pratiti.

Posljednje uzdanice neorealizma - Vittorio de Sica, koji dugo ostaje vjeran svojevrsnoj ortodoksiji pokreta i njegov scenarist Cesare Zavattini - početkom 1950-ih godina ostvaruju još dva zajednička rada: *Čudo u Milanu (Miracolo a Milano, 1950)* i već spomenuti *Umberto D.* Potonji je De Sicin posljednji film iz stvaralački najznačajnije faze i označava zaokret prema neorealizmu duše. Ipak, de Sica i Zavattini ubrzo su prisiljeni pomiriti se s činjenicom da je klasični neorealizam doista mrtav. U 1950-im godinama s novom generacijom autora (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini) fokus će se pomaknuti na unutarnje, konkretno na metafiziku individue. *L'amore a la ville*, film sa savjetodavnim skečevima Cesarea Zavattinija, odredit će 1953. kraj jednog pokreta koji su do zalaska doveli prvenstveno njegove vlastite kontradikcije, a onda i orkestrirani napadi kršćanske demokracije. Vittorio de Sica, sam protiv svih, prisilio se nastaviti snimivši filmove *Napuljsko zlato (L'Oro di Napoli, 1954)* i *Krov (Il tetto, 1956)*. Osim toga, nakon 1950. godine u Italiji dolazi do postupnog gospodarskog napretka pa se i fokus autora mijenja. Iako se potencijali klasičnog neorealizma iscrpljuju, uslijedit će svojevrsna inačica neorealistične poetike pod nazivom *neorealizam duše*, koja će izričajno težište prebaciti sa socijalnih datosti na psihološke (Krelja, 2006). Taj će rez odrediti Roberto Rossellini filmom *Stromboli* (1950).

Iako je neorealistički film tijekom 1950-ih gurnut u drugi plan, jer poboljšanjem financijskih prilika nastavilo se s proizvodnjom eskapističke rasonode, talijanski je neorealizam ostavio dubok trag ne samo u matičnoj kinematografiji (jedan od paradigmatičkih primjera je film *Drvo za klompe (L'albero degli zoccoli, 1978)* Ermanna Olmija, ali i *Kruh, ljubav i mašta (Pane, amore e fantasia)*, Luigija Comencinija iz 1953., kao primjer komedije), nego i na poslijeratnoj tradiciji dječjeg filma, iranskom i indijskom filmu *Pather Panchali (Pather panchali Satyyajita Raya, 1955)*, francuskom novom valu, ali i američkom filmu (*Bumerang/Boomerang* Eliaja Kazana iz 1947. godine) te filmovima Julesa Dassina krajem 1940-ih godina, a kasnije na radovima novoholivudskih redatelja 1970-ih godina (poput

Scorsesea i Cassavetesa), pripadnicima *Dogme 95*, kako u stilističkom, tako i u tematskom smislu, s obzirom na interes za socijalne i političke probleme.

Luchino Visconti pokret će usmjeriti drugačije. Na autentičnim lokacijama Sicilije snima film dokumentarnog prosedea *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948) u kojem evocira borbu ribara iz gradića Aci Trezza protiv eksploatacije veletrgovaca, i to kroz vizuru kultiviranog čovjeka, oblikovanog slikarstvom i operom, pa u skladu s tim redatelj oplemenjuje likove, a filmu pridaje sublimnu lirsku ljepotu koja nije posve u skladu s neorealističkom ekonomijom čistoće. Ipak, navodi Krelja, jedino je to Viscontijevo čisto neorealističko ostvarenje, snimljeno prema poznatom romanu *Obitelj Malavoglia* Giovannija Verge. Visconti je teško razumljiv otočki dijalekt snimio sinkronom kamerom, a umjetno je svjetlo rabio tek u dva navrata, za noćnih snimanja. Dugi statični kadrovi napučeni ljudima i predmetima, u pomno isplaniranim ekspresivnim kompozicijama, preferirali su srednje planove i totale čime je bila ostvarena određena »prisnost« između dokumentarnog i stilizacijskog (Krelja, 2006).

3.2.1. Tehničke i stilske karakteristike

Millicent Marcus u tekstu *Italian film in the light of neorealism* iz 1986. sažet će neka od nepisanih pravila neorealizma: snimanje na autentičnim lokacijama, izvan studija i s minimalnim sredstvima, prirodno osvjjetljenje, dominacija dugih i srednjih kadrova, inzistiranje na jedinstvu vremena, mjesta i radnje, naglasak na aktualnim životnim temama, društveni kriticism, naracija lišena čvrstog scenarističkog kostura, fragmentarnost, neusiljena fabula otvorenog kraja, a koja se svojom naglašenom sporošću nastoji približiti zbiljskom trajanju radnje (neorealizam rasteže naraciju pa se razlika između važnih i nevažnih događaja briše), protagonisti iz radničke klase koje utjelovljuju neprofesionalni glumci (u filmu *Zemlja drhti* Luchina Viscontija, primjerice, cijelu glumačku postavu čine naturščici). Zaokupljajući se mahom marginalnim društvenim slojevima, neorealistički film, uz spomenuto, preferira neposrednost. Smisao je pridržavanja ovih pravila, prema Zavattiniju, da se gledatelja ponuka na promišljanje stvarnosti. Zavattini zaključuje da upravo atmosfera u neorealističkim filmovima, kao i potreba njihovih autora da nježnost miješaju s gnjevom, kritičare navodi da stilistički različite filmove okupljaju pod zajedničkim nazivnikom. Marcus postavkom da je

neorealizam prvenstveno *moralni statement* slijedi Rossellinijevo viđenje neorealizma kao moralne pozicije (Ruberto; Wilson, 2007: 7).

Kredo neorealističkog filma autentično je prikazati život siromašnih. Umjesto pompe i glamura Hollywooda, neorealističku estetiku stoga određuje redukcija; "siromašan" je to film koji odražava svukupnu raznolikost ljudskog iskustva. Život se u neorealističkim ostvarenjima pokazuje kakav jest, bez kozmetičkog uljepšavanja. Njihovi filmovi razmatraju probleme običnih pojedinaca koji proizlaze iz političkih okolnosti koje su van njihove kontrole. Neorealistički su junaci lišeni čak i privida kontrole nad svojim životom; ne samo da gube važnost i kontrolu nad svojom sudbinom, oni ostaju i bez imidža junaka. U fokusu su nezaposleni, umirovljenici, nezbrinuta djeca, siromašni ribari, neodlučni gubitnici. Njima se stvari događaju, oni ih ne pokreću, ne utječu na njih. Tipičan neorealistički lik društveni je izopćenik. Takvi filmovi teže tzv. globalnoj metafori koja će cjelinu filma uzdići na razinu simbola i tako prokazati neki društveni proces te društvo u cjelini. Značenje se izražava kroz socijalno-kulturalno okruženje - poslijeratna Italija, siromaštvo, nezavidna pozicija radništva, tradicionalni načini življenja (Kovács, 2007: 254).

Neorealizam je dubinski društveno i politički angažiran, za razliku od primjerice modernizma, koji se naprotiv bavi apstraktnim, univerzalnim problemima. Druga karakteristika neorealizma je odsustvo subjektivizma i refleksivnosti, što su glavne estetske strategije modernizma.

U svom slavlom „Manifestu” (*Some ideas on the cinema*, 1952) Zavattini piše kako je „kamera gladna stvarnosti“. Cilj nove realnosti prema Zavattiniju trojak je: portretirati stvarne, obične ljude (koristeći neprofesionalne glumce) u njihovim svakodnevnim ambijentima, istraživati društveno značajne teme (autentični problemi življenja), a sve u svrhu promicanja organskog razvoja situacije, realnog životnog tijeka, gdje se teškoće rijetko razriješavaju pukim slučajem ili pak čudom. Ovi filmovi predstavljaju alternativu predratnoj tradiciji artificijelnih raspleta, konvencionalnoj tematici, trivijalnim komedijama, ušminkanim glumcima sa setova Cinecittà studija.

Nakon proizvodnje zvuka film teži stvarnosnim prikazima. Film je u opoziciji s poezijom, kazalištem i slikarstvom, a blizak romanu, jer nastoji gledatelju pružiti iluziju stvarnosti unutar granica logičnih zahtjeva filmske naracije i tehničkih ograničenja. De Sica, Zavattini i

Rossellini utjelovljuju ono najbolje i najčišće od neorealizma - potpuni opis stvarnosti. Za Zavattinija i de Sica ljudska stvarnost je prvenstveno socijalni fenomen. Iako se zaokupljaju pojedinačnim sudbinama smatraju da je ljudska sreća uvjetovana nizom činjenica: posljedice nezaposlenosti itd. S jedne strane je ljudska priroda, a s druge su kompleksne socijalne prilike koje rezultiraju ljudskim tragedijama i patnjom. Za Zavattinija je neorealizam prvenstveno stvarnost odnosa pojedinca i društva. Za Rossellinija je težište neorealizma na moralnom problemu za koji protagonist mora naći rješenje.

Još jedna značajna karakteristika neorealizma ukidanje je hijerarhije između narativne pozadine i prednjeg plana. Giuseppe De Santis 1941. godine kazat će kako talijanski film treba slijediti metodu Jeana Renoira te pejzažu pridati dramatičnu funkciju, što se naziva psihološki uvjetovanom upotrebom pejzaža (v. Kovács, 2007: 253). Vizualnim motivima i događanjima koji se odvijaju u pozadini u klasičnom neorealističkom filmu pridaje se gotovo jednaka važnost kao zbivanjima u prednjem planu. Junak se kreće različitim prostorima koji odražavaju njegovu egzistencijalnu ili psihološku situaciju. Pri tome nije važno što se s likom na tim lokacijama događa, već što on ondje vidi i čuje. No, nema besciljnog tumanjanja; putanja neorealističkog junaka uvijek je jasno određena. Lutanje je proces u kojem se junak doduše ne približava cilju, a njegov se problem ne rješava, no on zato pasivno svjedoči situacijama koje će ga indirektno navesti na djelovanje provocirajući specifično stanje svijesti.

Za Bazina, fotografija je predodređena da beskonačno svjedoči ljepoti kozmosa. Njena je temeljna odgovornost dokumentiranje svijeta, a ne da ga interpretira i kritizira (Cardullo, 2011: 5).³³ Razlog Bazinove fascinacije filmom, upravo je u njegovim korijenima, u fotografiji. Slika je svojevrsno dupliciranje svijeta, refleksija zamrznuta u vremenu i vraćena u život kinematografskom projekcijom. Drugim riječima, sve što je snimljeno jednom je bilo u stvarnosti. Rohmer je primijetio da se čitav Bazinov rad temelji na središnjoj ideji afirmacije objektivnosti filma. Ipak, Bazin svojem mitu o totalnom filmu postavlja hipotetske

³³ In Bazin's view, it's this objective quality of the photograph – the fact that it is first of all a sensory datum and only later perhaps a work of art – which gives the medium its privileged relationship with the real. It follows that both photography and its spawn, the motion picture, have a special obligation toward reality. Their principal responsibility is to document the world before attempting to interpret or criticize it. And for Bazin, this moral duty is ultimately a sacred one - the photographic media being, in effect, preordained to bear endless witness to the beauty of the cosmos.

granice, svjestan da nema umjetnosti bez korekcija i pročišćavanja, pri čemu se u određenoj mjeri mora odustati od realnosti tako da je se može prebaciti na celuloid (ibid., 6).³⁴

Redatelj bi se morao lišiti subjektivnosti, biti neutralan i objektivistički otkrivati realnost, drži Bazin. Pudovkin naprotiv piše kako je temelj filmske umjetnosti montaža. Ruski autori svoje metode baštine od američkih, posebno D. W. Griffitha: osnovno pravilo američkih filmova anticipirati je i kontrolirati pažnju gledatelja (ibid., 7). Rusi to čine upravo montažom, što Bazin smatra manipulativnim – prema njegovu mišljenju najbolji je redatelj onaj koji najmanje posreduje. Bazin je protivnik montaže, kao beskorisne elipse, jer joj se žrtvuje integritet fotografiranog događaja. On slavi duge neprekinute kadrove koji imaju kapacitet za simulaciju najelementarnijeg aspekta prirode - kontinuitet. U tom smislu uzor mu je Renoir koji kombinira duge kadrove s tehnikom snimanja dubokog fokusa, što smatra esencijom modernog filmskog realizma. Prednost dubokog fokusa u tome je što se sve u filmskom okviru može vidjeti s jednakom jasnoćom, pa je na gledatelju da procijeni što je značajnije.

Jurij Lotman poslijeratni talijanski neorealizam naziva poetikom uskrate (u Trifonova, 2009: 288). Neorealistička poetika u poslijeratnom razdoblju temelji se na borbi dvaju polova – na pokušaju, s jedne strane, da se kreira svojevrsna gola istina koja bi odražavala stvarnost vremena i mjesta, a istodobno želje da se pokaže filmska specifičnost pokreta, da se očuva suverenost umjetnosti unutar njezine vlastite sfere. „Umjetnost gole istine“, koja bi se trebala riješiti svih vidova umjetničke konvencionalnosti, zahtijeva da se kulturalni beskraj shvati kao takav. U neposrednom poraću neorealizam se doživljava kao odbacivanje artificijelnosti holivudskog filma, kao svojevrsna reinvenција čistog filmskog jezika, koji je raščistio sa svim tragovima klasičnog stila. Pozivanje na dokumentarnu autentičnost prema Lotmanu izraženo je u odnosu na kontrastnu pozadinu konvencionalnih praksa. Aktivni elementi neorealizma uvijek su bili artikulirani kao odbijanje: odbijanje stereotipnog junaka i tipičnih filmskih scena, profesionalnih glumaca i sustava glumačkih zvijezda, pripremljenih dijaloga ili

³⁴ Still, Bazin sets a hypothetical limit to his „myth of total cinema.“ (...) Bazin concedes that there is no art without artifice and that one must therefore surrender a measure of reality in the process of translating it onto celluloid.

glazbene pratnje. Takva poetika odbijanja može djelovati učinkovito protiv usvojene pozadine filmske umjetnosti opozitnog tipa.³⁵

Poslijeratni neorealizam u filmovima Rossellinija i De Sice, ali i Antonionija, kako ga vidi Trifonova, empatičan je, ali nikad didaktičan. Ako je montaža velikih ruskih autora koristila jukstapoziciju i sekvence snimaka kako bi nas prisilila na gotove interpretacije i navela da o prikazanom razmišljamo na točno određen način, neorealisti teže dvosmislenosti. Dugi kadrovi, dubina polja, eliptični pokreti kamere za cilj su imali gledatelja prepustiti samome sebi (Trifonova, 2009: 261).³⁶

U filmovima poput *Njemačka nulte godine* (*Germania, anno Zero*) i *Kradljivci bicikala* (*Ladri di Biciclette*) Rossellini i de Sica usavršili su uporabu dubokog, pokretnog, fleksibilnog kadra, koji nas ostavlja slobodnijima, ali time i nesigurnijima u praćenju života koji se doimaju kao da se odvijaju isprekidano. Njihovo negiranje važnosti dramatizacije očituje se u angažiranju neprofesionalnih, čak nespretnih glumaca koji ta življenja utjelovljuju (Trifonova, 2009: 262).³⁷

³⁵ The poetics of Neorealism in the postwar period were based on a struggle between two poles – the attempt, on the one hand, as Jurij Lotman argues, to create an art of naked truth which would reflect the reality of its time and place, and the desire, on the other, to manifest the movemet's «cinematographic specifics, the conventionality of its language, to assert the sovereignty of art within its own sphere.» The art of naked thruth, which purports to rid itself of all existing kinds of artistic conventionality, requires an immense culture to be perceived as such. In the immediate postwar period in particular, Neorealism was viewed as a rejection of the artificiality of Hollywood film, as the reinvention of a kind of pure cinematic language which did away with all traces of the «classical» style. The invocation of documentary authenticity, Lothman says, is always expressed in relation to background of conventional practices. Neorealism's active elements were always also articulated as «refusals»: refusal to use a stereotyped hero or typical film scenes, refusal to use professional actors, denial of the 'star' system, refusal to use a 'prepared' dialoge or music accompaniment.» Such a poetics of «refusals» however, Lotman goes on, «can only be effective against the remembered background of cinema art of the opposite type. (...)» usp. Lotman, J., *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor : Unversity of Michigan Press, 1976.

³⁶ Post-war neorealism in the films of Rossellini and De Sica, Bresson and Antonioni, is empathic but never didactic. If the montage of the great Russian filmmakers used the juxtaposition and sequence of shots to force definite interpretation on us, to make us think in certain specific ways about what is being shown, the ambiguity sought by neorealist long takes, depth of field, and elliptical camera movements, intends to leave the viewer alone, only accidently in the presence of the projected image, of a cinematic world to which «we» are invisible.

³⁷ In films like *Germania Anno Zero* and *Ladri di Biciclette* Rossellini and De Sica perfect the use of a deep, moving, flexible frame that leaves us freer, therefore more uncertain, to follow lives that seem to unfold

Neorealisti su u poslijeratnoj Europi eksperimentirali s prezentacijom vremena i mjesta. Izbjegavali su linearne narativne konvencije u korist događaja i situacija otvorenog kraja. Bazin o tome piše: „Jedinica filmskog narativa u neorealističkom filmu poput *Paise* nije snimak, apstraktni vid realnosti koji se analizira, nego činjenica - fragment konkretne stvarnosti koji je pun dvosmislenosti, čije značenje se pojavljuje *a posteriori* zahvaljujući drugim nametnutim činjenicama između kojih naš um uspostavlja određenu vezu.“ (Trifonova, 2009: 260).³⁸ Neorealizam je oblik običnog života podigao do razine estetske vrijednosti, posežući za iskustvom diskontinuiranog toka značajnog i beznačajnog, pravovremenog i nepravovremenog (Trifonova, *ibid.*).³⁹ Najuspjelija djela neorealizma odražavaju stvarnost neposrednog poslijeratnog razdoblja, pri čemu dramu kolektiva pretpostavljaju individualnoj drami. Takav film ne nameće jedan karakter ili gledište, nego teži pokazati kompleksno i raznorodno obličje ljudskog kolektiviteta (Trifonova, 2009: 290).⁴⁰

intermittently, their refusal of theatrical „importance“ marked by the nonprofessional, even awkward actors who enacts those lives.

³⁸ In postwar Europe, the filmmakers who came to be called neorealists experimented with a presentation of time and space that avoided the linear conventions of narrative in favor of open-ended events or situations. Bazin writes: „The unit of cinematic narrative in neorealist film like *Paisà* is not the „shot“, an abstract view of a reality which is being analysed, but the „fact“. A fragment of concrete reality in itself multiple and full of ambiguity, whose meaning emerges only *a posteriori*, thanks to other imposed facts between which the mind establishes certain relationships“.

³⁹ Neorealism made aesthetic value out of the forms of ordinary life, seizing on the experience of its discontinuous flux of significant and insignificant, timely and untimely.

⁴⁰ The most successful Neorealist works, they claim, reflect the reality of the immediate postwar period in their dissolving of « the individual drama (of a psychological order) in favor of the drama of the collective ». Luigi Chiarini, « A Discourse on Neorealism », prevedeno i reizdano u David Overbey, *Sprintime in Italy : A Reader on Neo-Realism* (Hamden, CT : Archon Books, 1979)

3.3. Britanski film

Može se reći kako su pojavi britanskog socijalnog filma, francuskog *novog vala* kao i talijanskog neorealizma kumovali filmski kritičari. Uz crni humor, jedna od najvažnijih odlika britanske kinematografije socijalni je angažman. Kontinuirana prisutnost dokumentarističkih i socijalnih tendencija u britanskom igranom filmu daleko je veća nego u ostvarenjima drugih kinematografija u svijetu. Od početaka dokumentarnog filma u 1930-ima preko pokreta *free cinema* 1950-ih i 1960-ih godina pa sve do djelovanja Kena Loacha i Mikea Leigha, socijalni realizam temeljni je modus ekspresije u britanskom filmu (Lay, 2002: 2) što ne čudi s obzirom na činjenicu da je Engleska u 19. stoljeću bila ishodištem industrijske revolucije. Ovu tendenciju 1970-ih i 1980-ih godina nastavlja Ken Loach; vrijeme je to društvenih nemira, tržišno orijentirane gospodarske politike, konzervativne vladavine Margaret Thatcher, a posljedice navedenih okolnosti na društveno najslabije slojeve, dalekosežne su. U to doba Loach pretežno snima dokumentarne filmove, jer smatra da je u doba ekonomske krize i velike nezaposlenosti neprimjereno proizvoditi skupe filmove, kako su to primjerice činili Stephen Frears, Mike Leigh i Chris Bernard. Filmovi fokusirani na radničku svakodnevicu krajem 1980-ih i u 1990-ima postaju sve turobniji, a vrhuncem se smatra drama Mikea Leigha *Goli (Naked, 1993)*, mračni prikaz raspada društva na kraju tisućljeća. Mike Leigh odrasta u Manchesteru, u židovskoj obitelji srednje klase, uz oca liječnika. Snima socijalne drame prožete humorom, a sklonost komičnom i teatralnom upućuje na njegove početke u kazalištu, kao što je kod Kena Loacha, braće Dardenne, Bruna Dumonta i Chantal Akerman razvidno da su umjetnički potekli iz dokumentarnog filma.

Škot John Grierson, krajem 1920-ih pokreće tzv. britanski dokumentaristički pokret. U svojim teorijskim postulatima on težište stavlja na „oslobođenu“ kameru kojoj je cilj snimati ljude zatečene u autentičnim životnim situacijama, a ne glumce u studijskim uvjetima umjetnih dekora. Nadalje, želi na filmskom platnu vidjeti „materijal života zahvaćen u sirovu obliku, na licu mjesta, u vidu spontane geste, akcije“. Kako piše Ajanović, Grierson na filmu traži uvjerljivost, ne romantiku, svrha filma je socijalna korist, a ne zabava i *l'art pour l'art* (2003: 173) i sugerira „izbjegavanje herojskih tema i svjesno traženje ljepote izraza“. Učinit će se paradoksalnim da je Griersonova poetički prepoznatljiva dokumentarna škola odigrala osobito važnu ulogu u pripremi i svojevrsnoj anticipaciji talijanskoga neorealizma, a da se socijalno buđenje kinematografije s 'otoka' dogodilo znatno kasnije, tek potkraj 1950-ih i 1960-ih.

Tada je povećala grupa „mladih i gnjevnih“ ljudi eksplicitno tražila revitaliziranje temeljnih načela Griersonove poetike nadjenuvši svom kontroverznom, preporodnom pokretu programatski »militantan« naziv *free cinema*, a u svojim je svježim dokumentarcima pred objektiv kamere postavljala marginalizirane supkulture. Igrani film koji će potom spontano izniknuti iz dokumentarnog, retoričkim se obilježjima prilično razlikuje kako od neorealizma tako i od novoga vala, osobito svojim socijalno-kritičkim tretmanom tzv. malih ljudi iz obespravljena miljea (usp. Krelja, 2006).

Free Cinema podrazumijeva ukupnost programa filmova snažnog socijalnog određenja predstavljenih u *National Film Theatre* između 1956. i 1959., a u kojima je predominantna prisutnost proleterijata sa sjevera zemlje. Četirima ikoničkim redateljskim imenima Lindsayu Andersonu, Karelju Reizmu, Tonyju Richardsonu i Lorenzi Mazzetti pridružit će se čitava generacija novih redatelja formiranih televizijskim medijem: Ken Russell, Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears.⁴¹ Ostvarenja najistaknutijih predstavnika pokreta kao što su *Osvrni se gnjevno* Tonyja Richardsona (*Look Back in Anger*, 1959), *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* Karela Reiza (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) i *Ovaj sportski život* (*This Sporting Life*, 1963) Lindsaya Andersona skrenut će svjetsku pozornost na britanski film, no uslijed odlaska znatnog broja zagovornika britanskog socijalnog realizma u Hollywood pokret će se relativno brzo ugasiti.

U tonovima turobne sive, kadrovima eskterijera i nedorečenosti čehovljevske melankolije očitovala se sklonost Davida Leana za priču ukotvljenu u stvarno okruženje (*Kratki susret/ Brief Encounter*, 1945). *Kratki susret* svojom je malograđanskom, gotovo proleterskom estetikom usporediv s De Sicinim filmom *Djeca nas gledaju* (*I bambini ci guardano*, 1943). Čak se i forma komedije običaja mijenja, s novom potrebom za promatranjem svakodnevice; tako u njima odjednom nalazimo i navade čovjeka s ulice. Izuzetne radove, kao ovaj Davida Leana, djelomično su kopirali Carol Reed i Anthony Asquith, ali utjecaj takozvanog *free cinema* pokreta bio je ključan za to da se terminologija filmskog realizma počne smatrati nečim ozbiljnijim od tek prolaznog hira. 1953. bilježe se prvi uspješni pokušaji udaljavanja od konvencionalnog filmskog jezika: *Wakefield Express* (1952) i *O, zemljo snova* (*O Dreamland*, 1953) u Andersonovoj režiji, kratkometražni su filmovi u kojima je stvarnost iskorištena u

⁴¹ Cailler Bruno, « Télévisions françaises et cinéma social : le rendez-vous manqué », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 95-101. www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-95.htm

njezinu punom socijalnom kontekstu. Iako ovi filmovi evociraju i ponešto od dokumentarne škole Johna Griersona, Basila Wrighta ili Paula Rothe, najjači poticaj za ponovni procvat realizma dolazi od talijanske škole (usp. Napolitano, 1966).

Već naslovi filmova *Razdvojeni ljudi* (*People apart*, 1957) Guya Brentona, Andersonova *Kamionska dizalica* (*Truck Conveyer*, 1952) i *Drugo nebo* (*Another Sky*, 1954) Gavina Lamberta upućuju na mnoge svakodnevne probleme iz socijalne sfere. Lorenza Mazzetti doprinijet će razvoju filma u neorealističkom stilu s druge strane kanala. Njezin mučan film *Zajedno* (*Together*, 1956) temeljen na romanu Denisa Horna, tragična je priča o dvojici gluhonijemih mladića, ambijentirana u surov kontekst brodogradilišta, pristaništa i kejeva industrijske rijeke Temze.

Grupa *free cinema* u jednom se od svojih programa konfrontira s filmskom industrijom kroz beskompromisnu kritiku redatelja sklonih klasnim predrasudama, izbjegavanju aktualnih tema i bijegu od društvene odgovornosti. *Čistači ulica* (*The Street Cleaners*, 1956), *Raspjevana ulica* (*The singing Street*, 1957), *Mi smo Lambethovi dečki* (*We Are the Lambeth Boys*, 1958) i u političkom smislu od njih eksplicitniji *Marš za Aldermaston* (*March to Aldermaston*, 1959), filmovi su koji bez politure, specijalnih efekata i šminke istražuju svakodnevnicu, hvataju obične ljude u njihovoj dnevnoj rutini, na ulici, u njihovim domovima, u autentičnim ambijentima u kojima provode život.

Mnogi redatelji nastupaju didaktički, opominjuće ili gnjevno, ali srž njihovih filmova u ljudskom je zanimanju za svakodnevne događaje, koje se obično zanemaruje, upravo stoga što su svima dostupni i očiti. Dakako da su u novom stilu zamjetne različite podjele; uočljivo je primjerice postupno združivanje neorealizma s distinktivnim britanskim pravcem *gnjevnih mladih ljudi*, čime je lutalački antijunak socijalne države arogantno ukoračio na veliki ekran. Tako nalazimo filmove koji detaljno istražuju fizički i psihički svijet razdiruće tuge, prikazane kroz ispade gnjeva, napade tjeskobe, s ciničnim realizmom, a sve u ogoljelim, bijednim okružjima, bez utješnih, bajkovitih elemenata.

Ova kategorija podrazumijeva ostvarenja snimana pod okriljem ustanove Film Institute Experimental Committee, poput filmova *Strojari* (*Enginemen*, 1959) Michaela Grigsbyja ili *Pribježište Engleska* (*Refuge England*, 1959) Roberta Vasa kao i prve radove Johna Osbornea, Arnolda Weskera i dr. uključujući Richardsonov *Osvrni se gnjevno* (*Look Back in*

Anger, 1959). U skladu s poetikom neorealizma, ovaj tip filma inzistira na nepovjerenju prema poretku establišmenta koji se od viktorijanskih i edvardijanskih prethodnika transformirao u moderniju varijantu konzervativnog identiteta. Često se međutim raspadaju zbog nedostatne suradnje, opipljive strukture i preciznih prijedloga. Međutim, pitanja koja ti filmovi postavljaju pogađaju u srž, primjerice, Richardsonov *Zabavljač* (*The Entertainer*, 1960) svojim argumentacijama i prikazima disfunkcionalnih likova podriva temelje imperijalnog ugleda Ujedinjenog kraljevstva. Richardson istražuje engleske niže slojeve sa strašću za realistički prosede koji je umjeren, kontroliran i nenasilan, ali i neopterećen svakodnevicom. Njegovi likovi nekonvencionalnih fizionomija traumatizirani su, osciliraju između usamljenosti i patetične potrage za dostojanstvom, između iskrenosti i suviše konvencionalnog načina življenja, po maglovitim lokacijama Lancashirea, zapuštenog Chelsea.

Prvi odjeci struje slobodnog filma dokumentarni su filmovi, gotovo svi u produkciji *Ford Motor Company*, čime je kompanija isticala svoju socijalnu osviještenost. Filmski pokret *free cinema* vezuje se uz književni pokret *gnjevnih mladih ljudi* (*The Angry Young Men*) koji se u to vrijeme javlja u Velikoj Britaniji, a pokrenuli su ga između ostalih romanopisci John Braine, Alan Sillitoe, David Storey i dramaturg John Osborne. Taj oporbenjački i kritički pokret povezivao se s nelaskavim opisima radničke klase, a tome treba dodati i tematsku preokupaciju provincijom, jak revolt, ali i tjeskobu. Filmovi pokreta, kao i književna djela čije su oni adaptacije, u konfliktu s dominantnom kulturom establišmenta napuštaju londonske salone i južnu Englesku, kao previše građansku, a kako bi detaljno opisivali radništvo i provincijske gradove sjevera poštujući govor i naglasak svakog mjesta. Zaplete ambijentirane u skromne sredine viša klasa odredila je kao *kitchen sink* melodrame.⁴²

Prvi fikcionalni film koji se veže uz *free cinema* naslovljen *Soba na vrhu* (*Room at the Top*, 1959) snimio je prema romanu Johna Brainea Jack Clayton, redatelj samo rubno povezan s pokretom. I ostali su filmovi adaptacije romana, novela i kazališnih komada *gnjevnih mladih*

⁴² No, otvorene simpatije autora za pobunjene proletere izazvala je indignaciju Somerseta Maughama. Snaga ovih filmova nije samo u njihovu sociološkom, društvenom ili političkom interesu nego iznad svega u tome što su ih realizirali autentični umjetnici.

ljudi: Osvrni se gnjevno (Look back in Anger, 1959), Subota navečer, nedjelja ujutro (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), Okus meda (A Taste of Honey, 1961), Samoća trkača na duge staze (The Loneliness of the Long-Distance Runner, 1962), Ovaj sportski život (This Sporting Life, 1963), Morgan (1966)... (Pinel, 2000: 110).

Međutim, zaključuje Pinel, 1963. pokret se raspada: Tony Richardson okrenut će se kostimiranom filmu, Karel Reisz snima noir film, dakle, dva najistaknutija predstavnika pokreta odriču se žestokih opisa socijalne stvarnosti. Samo je Lindsay Anderson zadržao oštricu, no napušta izravno opažanje u korist agresivne fabulacije. Pokret *free cinema* bio je efemerna pojava, no uspio je protresti okoštalu britansku kinematografsku scenu i udariti temelj daleko značajnijem i dugovječnom pokretu socijalnog filma.

3.4. Berlinska škola

Redatelji proizašli iz Njemačke visoke škole za film i televiziju Berlin (DFFB) - Thomas Arslan, Christian Petzold, Angela Schanelec, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Valeska Grisebach, Ulrich Köhler, Jan Krüger, Henner Winckler) - okupljeni oko filmskog časopisa *Revolver*, smatraju se pripadnicima tzv. Berlinske škole. Riječ je o grupi autora mlađe generacije bez političkog programa i dogmatskog sklopa pravila, ali čije filmove odlikuje tematska i estetska srodnost. Teme koje ih vezuju su gubitak identiteta, složeni i nefunkcionalni međuljudski odnosi, komunikacijske blokade, usamljenost.

Protagonisti filmova ovih autora socijalno su i prostorno iskorijenjeni pojedinci koji djeluju kao slučajni prolaznici (Schütz, 2011: 194). Njihova kretanja nisu ciljno orijentirana, oni kruže naokolo kao u kakvoj potrazi ili bijegu. Gledatelj teško uspijeva razviti empatiju prema likovima, nerijetko ostaje tek distancirani promatrač, zaintrigiran i uvučen u priču, ali bez jasnije izražene emocije simpatije ili antipatije. Pripovjedni stil strog je i minimalističan, nenarativan i eliptičan, oklijevajućeg ritma i lišen dramske napetosti i bez neprizorne glazbe. Gerhard Midding stil *Berlinske škole* opisuje kao suhi minimalizam, odnosno protestantski stilski diktat.⁴³ Francuski kritičari pripadnike ove škole nazivaju *novim njemačkim valom* (*nouvelle vague allemande*) (ibid.) U tim se filmovima ništa ne događa, ništa ne biva izrečeno, kritičan je i redatelj i novinar Oskar Roehler.

Korisnim se čini iznijeti kratak pregled radova Christiana Petzolda, njemačkog redatelja i scenarista koji scenarije supotpisuje s Harunom Farockijem, kao i Andreasa Dresena, s obzirom da se ovu dvojicu autora smatra najpoznatijim predstavnicima *Berlinske škole*. *Unutarnja sigurnost* (*Die innere Sicherheit*, 2000), *Wolfsburg* (2003), *Sablasi* (*Gespenster*, 2005), *Yella* (2007), *Jerichow* (2008), *Barbara* (2012), *Phoenix* (2014) majstorski su ispriповijedane intimne priče pojedinaca različitih profila - ljevičarskih aktivista, zlostavljanih žena, neutješnih majki. Ženski su likovi kod Petzolda izranjavani, ali samosvjesni i borbeni.

Film *Unutarnja sigurnost* (2000) prati dvoje ljevičarskih terorista kojima je policija već petnaestak godina na tragu, a životom u bijegu najveću štetu nanose kćeri koja stalno mijenja škole i prijatelje. U drami *Wolfsburg* (2003) egocentrični trgovac automobilima u trenutku

⁴³ epd Film br. 9, 2007: 25

nepažnje pregazi dječaka na biciklu pa bježi s mjesta nesreće. Mučen grizodušjem, u bolnici pokušava njegovoj majci priznati da je on krivac za nesreću, ali ne uspijeva smoći hrabrost. Dijete podliježe ozljedama, a njegovu će majku u samoubilačkoj namjeri spriječiti upravo ubojica njezina sina. Film *Sablasti* (2005) priča je o trima ženama: Nina je domsko dijete, Toni kradljivica, a Françoise Parižanka koja usred berlinskog kaosa traži davno izgubljenu kćer. U trileru *Yella* (2007) mlada računovotkinja iz omanjeg mjesta u bijegu od psihotičnog muža nalazi posao u Hannoveru, gdje ostvaruje emocionalnu vezu s jednim od kolega. On ne samo da fizički nalikuje njezinu bivšem suprugu i progonitelju, nego sve češće i sam ima nekontrolirane ispade bijesa. Nakon jedne pogrešne poslovne procjene ona se vraća u rodni grad, no tada se otkriva da ona u grad nikad nije ni otišla, jer je s mužem poginula u automobilskoj nesreći na putu prema željezničkom kolodvoru. Ona se, barem se tako činilo na početku filma, uspjela spasiti i stići u zadnji čas na kolodvor. Unatoč realističkom prosedeu, ovdje su prisutni fantastični elementi kao i alternativni svršetak. Drama *Barbara* (2012) nadahnuta je istoimenom novelom njemačkog romanopisca Hermann Brocha o militantnoj komunistkinji Barbari. Petzoldova Barbara izmučena je žena, usamljena i bez prijatelja, istrgnuta iz svog uobičajenog životnog konteksta, ali snažna i odlučna u osmišljavanju plana za bijeg iz DDR-a. Petzolda s braćom Dardenne povezuje činjenica da nikad ne donosi sudove o svojim likovima niti umjesto gledatelja interpretira događaje.

U žarištu dugometražnih filmova Andreasa Dresena, koji otkrivaju istodobno i punokrvnog dokumentarista te kazališnog redatelja, male su ljudske, no nerijetko rubne priče koje neki sasvim obični pojedinci žive pod njemačkim krovovima, s onu stranu ključanice. Dresen gledatelja voajeristički i uz poveliku dozu sadizma suočava s mikro uzorcima prešućivanih društvenih otklona. Film *Noćna obličja* (*Nachtgestalten*, 1999) nudi odiseju Berlinom u noći Papinog posjeta - protagonisti su bogataši, siromasi, taksisti, policajci, uličari, prosjaci... *Polukat* (*Halbe Treppe*, 2002) tematizira zamjenu partnera između dvaju bračnih parova, a *Oblak 9* (*Wolke 9*, 2008) preljub sedamdesetogodišnjakinje koji završava tragično, samoubojstvom prevarena supruga. *Viski s votkom* (*Whiskey mit Wodka*, 2009) melankolična je komedija o malim i velikim lažima, starenju i samoći. Otto je usamljeni filmski glumac koji ima problema s alkoholom, pa za snimanja filma dobiva mladog dublera željnog slave.

3.5. *Dogma 95*

Nekolicina danskih redatelja – Kristian Levring i Søren Kragh Jacobsen, a kasnije i stranci Jean-Marc Barr te Harmony Korine - predvođenih Larsom von Trierom i Thomasom Vinterbergom u svibnju 1995. u Parizu će predstaviti svoj manifest „Zavjet čistoće“ (Schütz, 2011: 203), sastavljen od deset etičkih načela filmskog snimanja. Manifest propisuje posvemašnji asketizam, odbacivanje mnogih tehnoloških pogodnosti te minimalnu intervenciju tj. manipulaciju filmskim materijalom. Snima se isključivo na autentičnim lokacijama, u eksterijerima, kamerom iz ruke, u boji, pri čemu umjetno osvjetljenje nije dozvoljeno, kao ni naknadna obrada tona, svjetla i boje, neprizorna glazba, specijalni efekti ili filtri. Neprihvatljivo je i poigravanje vremenom i mjestom radnje, preporučljivi su grubi montažni spojevi koji zanemaruju načelo „nevidljiva reza“. Naglašena je usmjerenost k psihološkoj impostaciji likova. Nasilje oružjem i ubojstva zabranjeno je prikazivati. Nije dopušteno ni navođenje imena autora na špici, no praksa je pokazala da se tih postulata i njihovim rodonačelnicima bilo teško pridržavati. Kršenje tih pravila već u prvim filmovima upućuje na postmodernu citatnost i autoironiju kao ključne elemente njihovih (parodijskih) zavjeta tj. zahtjeva za autentičnošću.

Čini se da je *Dogma 95* uvelike nastala iz otpora spram prevladavajućeg tipa eksploatacijskog filma današnjice, tj. površnog, dekadentnog, ušminkanog, individualističkog i buržuskog (Pinel, 2000: 87), a kao globalni uzor postavlja temelje snimanju niskobudžetnih filmova.

3.6. Rumunjski novi val

Postkomunističku Rumunjsku književni kritičar Paul Cernat⁴⁴ vidi kao društvo u odstupanju, uhvaćeno između dvaju svjetova: jednog totalitarnog i traumatizirajućeg, od kojeg se odvaja čas srdito, čas s nostalgijom, i jednog slobodnog, nepoznatog i začudnog, kojem se često ne zna ili ne može prilagoditi.

Nigdje na svijetu ljudi manje ne posjećuju kina nego u postkomunističkoj Rumunjskoj, ali upravo ondje u posljednjem desetljeću nastaju najzanimljiviji filmovi. Statistike pokazuju da prosječni Rumunj, u zemlji sa samo 80 kina na 22 milijuna stanovnika, film ode pogledati jednom u 10 godina. 1989. godine ondje je bilo četiri stotine kino dvorana, a Rumunji su za vrijeme hladnog rata redovito pohodili kina, koja su međutim nakon revolucije privatizirana i pretvorena u kockarnice i klubove (Jungen, 2011)⁴⁵.

Za usporedbu, u Francuskoj je 2009. godine producirano dvjestotinjak filmova, u Rumunjskoj samo petnaest, no unatoč tome rumunjska kinematografija uz njemačku već godinama slovi za jednu od najdinamičnijih, kritički se objektivno, ali i s puno humora odnoseći ne samo prema svojoj povijesti već i prema postkomunističkoj tranziciji.

U komunističko doba rumunjska kinematografija jedva da je i postojala: bila je polumrtva i svedena na serijsku proizvodnju propagandnih filmova. Rumunjska je imala najjaču cenzuru među pripadnicama istočnog bloka; filmski su sadržaji bili pod strogom kontrolom vlade, a navodno i samog Ceausescua, koji je promptno zabranjivao svaki imalo kritički intoniran film. Mogli bismo stoga reći da se rumunjska kinematografija nakon revolucije 1989. godine uspostavljala doslovno od nule, a afirmirala se u proteklom desetljeću velikim uspjesima na svjetskim filmskim festivalima, prvenstveno onom u Cannesu.

⁴⁴ Nabokov Brašovu: antologija rumunjske kratke postrevolucionarne priče (2010)
Zagreb: Meandarmedia.

⁴⁵ Nackte Tatsachen im Kino aus Rumänien.

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/nackte_tatsachen_im_kino_aus-rumanien/

Era rumunjskog suvremenog filma počinje 1990-ih svršetkom dvadesetpetogodišnje Ceausescove tiranije. Isprva se snimaju filmovi opterećeni metaforama, kao izravna reakcija na dotadašnju represiju i proizvodnju ispraznih propagandnih filmova, čemu će oponirati nova generacija redatelja poetikom krajnjeg realizma, što je početak priče o *rumunjskom novom valu*.

Većina kritičara začetkom *rumunjskog novog vala* smatra prvijenac Cristia Puiua, niskobudžetni film ceste *Roba i novac (Marfa si Banii, 2001)*. Njegovim drugim dugometražnim igranofilmskim ostvarenjem *Smrt gospodina Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu, 2005)* nakon uspjeha u Cannesu (nagrada *Un Certain Regard*) započet će proboj rumunjske kinematografije na međunarodnu filmsku scenu. Uslijedit će niz uspjeha rumunjskih filmaša: Corneliu Porumboiu 2006. godine dobiva nagradu *Caméra d'Or* za film *12:08 Istočno od Bukurešta (A fost sau n-a fost)*, Cristian Mungiu je (nakon svjetske premijere njegova prvog dugometražnog filma *Zapad (Occident)* koji je imao svjetsku premijeru u Cannesu 2002., a potom je prikazan na više od 50 festivala širom svijeta) 2007. nagrađen *Zlatnom palmom* za dramu *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile)*, dok je Cristian Nemescu nakon pogibije posthumno nagrađen s *Un Certain Regard* za film *California Dreamin'*. 2009. godine Corneliu Porumboiu dobiva *Un Certain Regard* za film *Policijski, pridjev (Polițist, adjectiv)*, a već sljedeće godine Florin Șerban trijumfira u Berlinu s *Ako mi se fućka fućkam (Eu cand vreau sa fluier, fluier)*.

Teorijski odnosno manifestni okvir *rumunjskog novog vala* ne postoji. Naziv pokreta je neslužben, a porijeklo mu nalazimo u činjenici da mladi rumunjski redatelji gnjevom i strašću podsjećaju na predstavnike francuskog novog vala. Rumunjski redatelji, koji često surađuju pišući i producirajući jedni za druge, različito se očituju spram termina *novog vala* na kojem, čini se, prije svega inzistiraju mediji, no svi jednoglasno odbijaju postojanje zajedničke vizije ili jedinstvene estetike koja bi bila temeljem za novu školu ili pokret. Iako bi se obilježja poput *izbjegavanja spektakularnog, jednostavnog i iskrenog prikaza* kojim je Mungiu opisao svoju estetiku mogla primijeniti i na ostale nove rumunjske filmove, Mungiu tvrdi da se ne može govoriti o stilskoj jedinstvenosti rumunjskih autora.

Scenarist Razvan Radulescu, scenarist među najzaslužnijima za proboj rumunjskog filma u inozemstvu, izraz *novi val* smatra umjetnim konstruktom i novinarskom fikcijom. Navodno je termin utemeljio jedan rumunjski kritičar koji nije podržavao filmove novog rumunjskog

realizma, jer je smatrao da bi mladi rumunjski redatelji trebali nastaviti tradiciju propagandnih filmova koji slave ljepote Rumunjske, no stav je promijenio nakon što su s uspjehom prikazani u Cannesu. Stara garda filmaša nije bila naklonjena Puiuovom prvom radu *Roba i lova* smatrajući da će zemlju predstaviti u lošem svjetlu, nakon čega je Puiu mučen psihosomatskim smetnjama lutao bolnicama, što ga je nadahnulo za dramu *Smrt gospodina Lazarescu*. Dok rumunjska kinematografija u svijetu izaziva euforiju, u domovini isprva nailazi na nerazumijevanje, ravnodušnost, ukratko - doživljava neuspjeh. Kako su govorili neki od nezadovoljnika novim rumunjskim filmom, *nije dovoljno staviti statičnu kameru na ulicu da bi se snimio film*, što podsjeća na debakl koji talijanski neorealizam na svojim počecima doživljava u Italiji.

Novi rumunjski film, obilježen frustracijom Ceausescuovom diktaturom, vjeran je i angažiran prikaz (post)komunističkog društva čiji pripadnici vegetiraju u uzaludnom iščekivanju bolje budućnosti. Na granici svjetova, civilizacija i epoha suvremena rumunjska kinematografija crpi inspiraciju iz prošlosti koju redefinira i revalorizira, a pri tome čvrsto ukorijenjena u sadašnjosti autentično oslikava složenost (post)tranzicijske svakodnevnice.

Prepoznatljiv minimalizam nove rumunjske kinematografije uvelike je uvjetovan skromnim financijskim sredstvima. Uobičajena su preklapanja pripovjednog i realnog vremena pa su tako rumunjski filmovi nerijetko snimani u samo jednom danu, ali i u malom broju interijera (radnja filma *Smrt gospodina Lazarescu* odigrala se u nekoliko sati jedne noći, a toliko približno traje i film). Nadalje, kao značajke rumunjskog pseudodokumentarizma uočljivi su trpak crni humor, (auto)ironija te začudno ispreplitanje grotesknog i banalnog, humornog i tragičnog. A lokacije su najčešće sumorni betonski eksterijeri kao tragična bilanca brutalne Ceausescuove urbanizacije koji se izmjenjuju s prizorima skromnih i neuglednih radničkih stanova tankih zidova i niskih stropova.

Primjerice, u *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* zanimljiv je arhitektonski kontrast stare i otmjene građanske zgrade fakulteta (na kojem studira dečko junakinje filma) koja evocira sretniju prošlost, sa socrealističkom zgradom studentskog doma u kojoj je studentska soba sa željeznim krevetima i jeftinim namještajem od iverice. Arhitektura je, primjećuje i Mima Simić (2009), u radovima rumunjskog realizma bitno sredstvo karakterizacije. Prikaz udobnosti roditeljskog doma Otilijinog dečka obloženog knjigama i umjetničkim slikama

ukazuje na postojanje dobrostojeće srednje klase u doba Ceausescua, koja je u tranzicijskom razdoblju gotovo iščezla.

4. DOKUMENTARIZAM

Osim navedenih igranofilmskih inačica realističke poetike, na koncepciju realizma općenito, a posebno u frankofonom filmu, snažno su utjecale i struje europskog i sjeverno-američkog dokumentarizma. Stoga je potrebno ukratko rekapitulirati glavne značajke i najvažnije dosege najznačajnijih europskih dokumentarističkih pravaca.

Dokumentarni pristup snimanju javlja se 1920-ih godina; u Americi filmovima o plemenskim zajednicama (*Nanook sa sjevera/ Nanook of the North* i *Trava/ Grass*), u Sovjetskom savezu indoktrinirajućim konceptom *Kino-Pravda*, a u zapadnoj Europi gradskim simfonijama *Samo sati/ Rien que les heures* i *Berlin, simfonija velikog grada/ Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Korijene britanskog dokumentarizma, kako je primijetio sam John Grierson, treba tražiti na Fakultetu političkih znanosti Čikaškog sveučilišta u ranim 1920-ima (McLane, 2012: 73), gdje je boravio na trogodišnjoj stipendiji i upravo se ondje počeo intenzivno, gotovo opsesivno, zaokupljati edukacijskim potencijalom filmskog medija.

Uz fikciju i eksperimentalnu avangardu dokumentarni film jedan je od triju filmskih stvaralačkih modusa. McLane uočava niz značajki kojima se dokumentarni filmovi razlikuju od igranofilmskih ostvarenja (usp. ibid., 1-4); primarno je to odabir teme, jer dokumentarci se usredotočuju na specifičnu tematiku te konkretne činjenice. Uobičajeno se bave općim problemima, puno rjeđe individualnim, privatnim, fokus im je, dakle, na ljudima i mjestima općenito, na procesima i politikama, problemima i zbivanjima pri čemu je kriterij za odabir teme aktualnost, a iznimka su povijesni dokumentarni filmovi. Kad govorimo o cilju i svrsi ovog žanra, dokumentaristi bilježe društvene, kulturne, osobne, prirodne i političke fenomene kako bi gledatelja informirali, pobudili njegov interes i empatiju, naveli ga na zauzimanje određenog stava te ga potencijalno pokrenuli na djelovanje. U smislu forme dokumentaristi koriste postojeći sadržaj, ne izmišljaju ga. U produkcijskom i tehničkom smislu drže se pravila snimanja na lokacijama, isključivo sa stvarnim ljudima koji nisu glumci, pa pred kamerom „glume same sebe“. U pogledu recepcije, autoru dokumentarnog filma manje je važno omogućiti gledatelju estetsko iskustvo, cilj mu je utjecati na njega, navesti ga na akciju.

4.1. Sovjetski Savez

Sovjetski redatelj, scenarist i filmski teoretičar Dziga Vertov, autor dokumentarnog filma *Čovjek s filmskom kamerom* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), proklamirao je 1922. godine diktaturu činjenica. U proglasu Film–oko oštro prosvjeduje protiv igranog filma; osobito niječe onu zapadnjačku igranofilmsku inačicu koja je, prema njegovu mišljenju, manipulativno „ugodenim“ pričama postala „smrtonosnim oružjem u rukama kapitalizma“. Zanimljivo je da će taj vizualno iznimno sugestivni tvorac montažno efektnih dokumentarnih tvorevina (upregnutih u boljševičku propagandnu mašineriju), dobiti i svojevrzne „sljedbenike“ (kratkotrajno i Godarda iz vremena njegove politički radikalne faze) (Krelja, 2006).

U Sovjetskom savezu film je bio u službi revolucije. Komunisti su ga, od svoga dolaska na vlast 1917., smatrali društvenom činjenicom koju valja organizirati - kulturna revolucija odvijala se stoga usporedno s političkom. 1919. Lenjin je kinematografiju nacionalizirao i tako besplatno kino omogućio svima. Zadaća filma od tada će biti odražavanje stvarnosti, dok je zadatak umjetnika promatrati život. Proizvodnja novih filmova mora početi od sadašnjosti i aktualnih zbivanja, odredio je Lenjin. Tako je nastao prvi snimani dnevnik aktualnosti *Kino-Nedelia* (*Kino-tjednik*) u okviru kojeg će Dziga Vertov ispunjavati svoje prve filmaške obaveze.

S ostalim mladim avangardnim sineastima Vertov 1922. osniva pokret *Kino-Ok* (*Film-oči*), a njihov manifest ima za cilj marginalizirati one filmove koji nisu snimljeni uživo. „Vidjeti i pokazati svijet u ime svjetske proleterske revolucije“ osnovna je postavka pokreta. Vertov potom pokreće snimani tjednik: *Kino-Pravda* (*Film-istina*) kojem je nadređen dnevnik komunističke partije *Pravda* (*Istina*). Riječ je o reportažama koje će filmašu omogućiti da svoju teoriju provede u praksi. Iako se naziv *Film-istina* mogao na prvi pogled činiti proizvoljnim, on će se brzo pokazati vrlo znakovitim za specifično stanje duha i političke volje.

No, 1924. Vertov sve češće spominje *Kino-glaz* (*Film-oko*). Prema njegovu mišljenju treba zabraniti svaku inscenaciju na filmu, odbaciti umjetničku ekspresiju i ograničiti se na objektivno oko – mehaničko, mobilno oko kamere. Naime, kako se snima bez prethodnog scenarija, sva umjetnost je u montaži, u „planskoj organizaciji fiksacije na filmu snimljenih

dokumentarnih materijala“. I doista, Vertov je prvi redatelj koji kadrove neće organizirati kronološki, nego tako da odražavaju temu u njenoj socijalnoj datosti. *Film-oko*, mogućnost je da se nevidljivo učini vidljivim, ono što je skriveno jasnim, očitim ono što je zamaskirano. Da se igra zamijeni ne-igrom, laž istinom, kino-istinom. No nije dovoljno na ekranu prikazati fragmente izolirane, zasebne istine, treba ih tematski organizirati tako da istina čini cjelinu (Schütz, 2011: 202).⁴⁶

Tehnički napredak, prije svega u vidu prvih prijenosnih kamera, omogućuje objektivnom oku brzinu, pri čemu se Vertov služi svim dostupnim sredstvima snimanja (ubrzano snimanje, *travelling*, neuobičajeni kutevi, animacija itd.). Teoretičar, ujedno i autentični praktičar, Vertov će snimiti brojne filmove, između ostalih *Naprijed, Sovjeti* (*Shagay, sovet*, 1926), *Jedanaesta godina* (*Odinnadtsatyy*, 1928), *Čovjek s kamerom* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), njegov najpoznatiji rad u inozemstvu, *Entuzijazam* (*Entuziazm: Symfoniya Donbassa*, 1931) njegov prvi zvučni film i *Tri spjeva o Lenjinu* (*Tri pesni o Lenine*, 1934). 1919. Dziga Vertov snima dugometražni film u trajanju od više od dva i pol sata naslovljen *Godišnjica revolucije* (*Godovschchina revolyutsii*), a uslijedit će niz dokumentarnih filmova koji svjedoče o zbivanjima za građanskog rata. Posljednji film Vertov snima 1947., ali i prije toga njegove teorije prelaze granice: Ruttman u Njemačkoj, Vigo u Francuskoj, Storck u Belgiji, Ivens u Nizozemskoj, Grierson u Velikoj Britaniji u svom bavljenju socijalnim filmom nadahnjuju se upravo njegovim radom.

Vsevolod Pudovkin, učenik Vladimira Gardina (redatelja brojnih filmova, a počinje snimati 1912., i utemeljitelja prve državne filmske škole iz 1919.) sudjeluje u eksperimentalnom laboratoriju Leva Kulešova koji će iznjedriti temeljne zakonitosti montaže i estetske teorije filma. On postavlja vlastitu teoriju konstruktivne montaže, prema kojoj zapažanje nije tek jednostavno registriranje, nego prezentacija posebne, odabrane forme određenog događaja. Iz toga proizlazi razlika između događaja po sebi i oblika koji mu se pridaje na ekranu, a upravo ona film čini umjetnošću.

⁴⁶ Le Ciné-Oeil comme possibilité de rendre visible l'invisible, évident ce qui est caché, manifeste ce qui est masqué. De remplacer le jeu par le non-jeu, la fausseté par la vérité, par le cinéma-vérité. Mais il ne suffit pas de montrer sur l'écran des fragments de vérité isolés, des images de vérité séparées, il faut encore organiser thématiquement ces images de manière à ce que la vérité résulte de l'ensemble. Dz. Vertov, citiran prema Nineyu, str. 46

1923. u časopisu *Lef*⁴⁷ izlazi članak u kojemu Ejzenštejn potaknut Griffithovom *Netrpeljivošću* (*Intolerance*, 1916) definira novu kinematografsku tehniku koju naziva montažom atrakcije. Pod time podrazumijeva da početak scenarija mora sadržavati neobične ili nasilne slike, s ciljem da se gledatelju redateljeva ideja sugerira na emocionalan način. Ejzenštejn poput Vertova odbija tradicionalnu inscenaciju, no suprotstavlja mu se utoliko što odbija biti tek objektivnim promatračem; on nastoji ganuti, a ne demontirati. Govorio je da ne snima *kino-oko* nego *kino-pesnice*. Očito je to u *Štrajku* (*Stachka*, 1925) i *Oklopnjači Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) gdje će aktualnost ostvariti montažom rijetke perfekcije i jezikom koji koristi čitav sustav simbola. *Oklopnjača Potemkin* ne drži se strogo povijesnih činjenica (primjerice, u stvarnosti nije bilo masakra na stepenicama u Odessi), ali je ipak učinkovito prenosi.

Alexandr Dovženko u svom je radu ponajviše liričan, njegovi filmovi ne odražavaju realnost, oni je pjevaju. Svojim „poemama“ on obrađuje suvremene probleme i revolucionarni idealizam. *Arsenal* (*Arsenal*) iz 1929. film je o krvavo ugušenom štrajku, dok njegovo remek-djelo *Zemlja* (*Zemlya*) iz 1930. oslikava ukrajinsko selo u doba osnivanja prvih kolhoza, a uslijedit će i nekoliko filmova s tematikom Drugog svjetskog rata.

⁴⁷ Časopis LEF (“ЛЕФ”, Левый фронт искусств), bio je glasilo Ljevičarskog umjetničkog fronta umjetnosti, udruge koja je okupljala široki raspon avangardnih pisaca, fotografa, kritičara i dizajnera u Sovjetskom Savezu. Svrha časopisa, prema proglasu u jednom od prvih brojeva, bio je preispitati ideologiju i prakse tzv. ljevičarske umjetnosti, te odricanjem od individualizma osnažiti važnost umjetnosti za razvoj komunizma. Časopis je izlazio u dva navrata, u razdoblju 1923–1925. kao LEF, a od 1927. do 1929. kao Novi LEF (Novy LEF). Urednici LEF-a bili su Osip Brik, ruski formalistički kritičar, i Vladimir Majakovski. Posjećeno 12.9.2017. na <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/LEF-pe4417/>

4.2. Velika Britanija

Dokumentarni film u Velikoj Britaniji doživjet će uzlet s Johnom Griersonom, utemeljiteljem i predvodnikom Britanskog dokumentarnog pokreta koji slijedi praksu Dzige Vertova i „oca dokumentarizma“, američkog redatelja i producenta Roberta J. Flahertyja. Uostalom, upravo u analizi Flahertyjevog filma *Moana* iz 1926. Grierson prvi u anglo-saksonskom kontekstu koristi pojam dokumentarnog, i to u članku objavljenom u jednom američkom časopisu⁴⁸.

Ajanović upozorava da se baš na Griersonovim teorijskim i praktičnim aktivnostima zasniva temeljni koncept dokumentarnog filma (2003: 166). Isprva nadareni filmski kritičar i teoretičar, Grierson svoje prvo dokumentarno ostvarenje piše, producira i režira 1929., a bit će to film *Nošeni strujom* (*Drifters*) o životu škotskih ribara na haringe - prema Ajanoviću „jedan od tri ili četiri najvažnija dokumentarna filma svih vremena“ (ibid.: 167). Tajna uspjeha ovog filma, a ostat će to jedini rad koji Grierson redateljski potpisuje (McLane, 2012: 7), u njegovoj je odluci da deromantizira film izvođenjem kamere na ulice, u tvornice i rudnike ili, kako je ovdje slučaj, na brod među siromašne ribare. Grierson u fokus svojih filmova postavlja i s velikim poštovanjem tretira pripadnike klase koja se do tada u britanskom filmu ignorirala ili ridikulizirala (usp., Ajanović, ibid.), jer od najranije je dobi bio pod jakim utjecajem Škotskog radničkog pokreta.

1932. Grierson jasno definira novu upotrebu filma: dokumentarni film nastoji fotografirati realni svijet kao i povijest. On vjeruje kako priče snimljene u sirovoj stvarnosti mogu biti ljepše i u filozofskom smislu stvarnije od igranih scena, jer je spontana gesta na ekranu od posebne vrijednosti. Svoju doktrinu Grierson sažima u nekoliko riječi: „kreativna interpretacija aktualne stvarnosti“ (Ginter, 1982: 27)⁴⁹.

Nakon uspjeha svog prvog filma, nastavlja Ginter, Grierson se okružuje suradnicima entuzijastima: Basil Wright, Paul Rotha, Edgar Anstey, Harry Watt, Arthur Elton i dr. kojima će se uskoro pridružiti Robert J. Flaherty i Brazilac Alberto Cavalcanti, autor filma *Samo sati* (*Rien que les heures*, 1926) u kojem realističkim prosedeom opisuje jedan pariški dan. Svi oni

⁴⁸ *The New York Sun*, od 8. veljače 1926.

⁴⁹ Poglavlje „Cent ans de cinéma documentaire: du „fusil photographique“ a la video“ u zborniku *Cinéma et réalité*

čine zajednicu udruženu u kolektivnom djelovanju i zajedničkom cilju: stvarnost izlažu kritici te potiču političku i društvenu svijest u kontekstu tradicionalnog britanskog socijalno-demokratskog reformizma. Radi se o filmu koji u svojoj biti nije militantan nego naprosto sociološki i građanski, a teži prikazivanju života britanskog naroda, ribara, poštara, rudara, radnika, i oslikavanju svakodnevnog, često vrlo slikovitog življenja, jer upravo stvarnost mora biti predmetom refleksije i izvor evolucije. Njihova metoda podrazumijeva uspostavljanje odnosa povjerenja između promatrača i promatranog kako bi potonji na ekranu bio prirodan, maksimalno autentičan. U pogledu zvuka, počevši od 1933. ova grupa autora odbacuje redundantne komentare i empatičnu glazbu kakva je do tada bila u modi.

4.3. Francuska

Prve dokumentarne filmove u Francuskoj snimio je Louis Lumière, piše Pinel (2000: 80), u nastojanju da ljude i zbivanja uhvati u njihovoj spontanoj pojavnosti i tako ih sačuva za budućnost. Objektiv kamere usmjeravao je prema članovima svoje obitelji (*Bebin obrok/ Le repas de bébé*, 1895), a snimao je i situacije u svom poduzeću (*Tesari/Menuisiers*, 1895). Dokumentarno je bilo od važnosti za eru nijemog filma zahvaljujući malim troškovima snimanja i eklektičnoj formi, od reportaže do niza razglednica posvećenih nekom gradu ili krajoliku.

1929., kad Germaine Dulac preuzima vodstvo nad Prvom federacijom kino-klubova u Francuskoj (a ona će od 1930. ravnati i produkcijom Gaumont-Franco-Films-Aubert), Jean Vigo predstavlja kratkometražni avangardni film *O Nici (A propos Nice)*, gdje nadahnut Vertovim, primjenjuje principe koji će se od 1931. nazivati „dokumentiranim pogledom“ (Ginter, 1982: 29). Ovakav socijalno orijentirani dokumentarni film razlikuje se od posve kratkih dokumentarnih radova i tjednih aktualnosti određenom točkom gledišta, odnosno jasnim stavom koji autor u filmu otvoreno brani. Protagoniste kamera mora iznenaditi, inače takav film ostaje bez dokumentarne vrijednosti; cilj ovakvog tipa dokumentarnog filma postignut je ako se, primjerice, uspije otkriti skriveni razlog nekog čina ili iz neke obične osobe izvući njezina unutarnja ljepota.

Jean Epstein, autor teorijske studije o filmskom impresionizmu iz 1921., dokumentarne filmove počinje snimati godinu dana kasnije. Filmsku tehniku revolucionarno će unaprijediti 1923. snimajući predmete u dubinskom kadru i iz donjeg rakursa. Najvažniji njegovi filmovi su *Finis terrae* iz 1929. o životu ribara s bretonskog otoka Ouessanta i *Mo vran* koji će 1931. snimiti na otoku Sein.

U razdoblju između 1946. i 1947. Georges Rouquier snima *Farrebique*, kroniku pastoralnog života čija tema podsjeća na *Seljačku simfoniju (Symphonie paysanne)* Henrija Storcka, gdje on predstavlja življenje seoske obitelji iz Rouerguea koje se odvija u skladu s prirodnim ciklusima. Georges Franju će 1949. snimiti *Krv zvijeri (Le sang des bêtes)*, potresni uvid u rad pariških klaonika dok je *Hôtel des invalides* iz 1951. ironični pogled na nacionalizam. Jean Rouch, predvodnik pokreta *cinéma vérité*, ukida akademsku montažu, izvodi francuski dokumentarizam iz apatije i otvara put Novom valu. 1961. godine Rouch u filmu *Kronika*

jednog ljeta (*Chronique d'un été*), koji snima sa sociologom Edgarom Morinom, na zapadnjačku civilizaciju i pariško stanovništvo primjenjuje kinematografske i etnografske principe kojima je prethodno analizirao život žitelja Nigera i Gane. Ovakvim objektivističkim ostvarenjem prisiljava zapadnog gledatelja da vlastite običaje sagleda svježim i kritičkim pogledom, kako je to do tada činio samo s, primjerice, egzotičnim afričkim plemenima. Rouch ne pokušava ostvariti sociološku studiju, smatra se predvodnikom poetskog pristupa, a njegova metoda utjecat će na mlade autore fikcionalnog filma iz tog razdoblja okupljenih oko časopisa *Cahiers du cinéma*, koje su kritičari nazvali Novim valom.

Chris Marker, pisac i redatelj, debitirao je na filmu 1953. snimivši s Alainom Resnaisom film *I kipovi umiru* (*Les statues meurent aussi*), gdje je komentar jednako važan kao i slika, a odlikuje ga društveni angažman obogaćen meditacijom, poezijom i istančanim osjećajem za nijanse. Nakon filmova *Nedjelja u Pekingu* (*Dimanche à Pékin*, 1956), *Pismo iz Sibira* (*Lettre de Sibérie*, 1958), *Cuba si* (1961), Marker 1962. snima *Lijepi svibanj* (*Le joli mai*). Riječ je o nizu intervju s Parižanima u svibnju 1962., po svršetku Alžirskog rata koji je obilježila policijska represija. Često žrtva cenzure zbog kritike kolonijalizma, Marker snima još niz filmova, a u svibnju 1968. njegovi militantni stavovi do izražaja dolaze snažnije nego ikad prije. Armand Gatti također je jedan od redatelja koji se hvata ukoštac s realnošću; djeluje isprva kao Markerov scenarist, a 1960. snima vlastiti film *Zatvoreni* (*L'enclos*) o materijalnim i psihološkim uvjetima u koncentracijskim logorima. Frédéric Rossif autor je mnogih cijenjenih filmova montaže; njegovo je prvo ostvarenje *Vrijeme geta* (*Le temps du ghetto*, 1961) posvećeno varšavskom getu, a u njemu kombinira dokumente o tom razdoblju s kasnijim svjedočanstvima.

4.3.1. Film istine, direktni film

Krajem 1950-ih tehnološki napredak dramatično će promijeniti dokumentarni, ali i igrani te eksperimentalni film. Ljudi, mjesta i aktivnosti koje do tada nije bilo moguće snimiti, odjednom se 16 milimetarskim filmom mogu uhvatiti bilo gdje (McLane, 2012: 220). U više se zemalja istodobno javlja potreba za novim dokumentarnim praksama, što će u Sovjetskom savezu rezultirati pokretom *film-istina* (Kino-Pravda), u Velikoj Britaniji *slobodnim filmom*

(*Free cinema*), u Americi *direktnim filmom* (*Direct cinema*), u Brazilu *Novim filmom* (*Cinema Novo*), a u Francuskoj *filmom istine* (*Cinéma vérité*).

Film istine dokumentaristički je stilski pokret koji se javlja u Francuskoj potkraj 1950-ih i 1960-ih godina po uzoru na ruski pokret *Kino-Pravda* Dzige Vertova, stoga mu je i naziv francuski ekvivalent Vertovljeva. Rodonačelnici filma istine su etnolog Jean Rouch i sociolog Edgar Morin s *Kronikom jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, 1961), a pridružit će se Chris Marker, Marcel Ophüls, François-Arnold Reichenbach i Marc Ruspoli. Načela pokreta sročena kasnije s američkim direktnim filmom utjecala su na svjetski dokumentarizam sve do današnjih dana. Vodeće načelo pokreta bilo je u neskrivanom praćenju, čak i uplitanju autora u snimanu situaciju, katkad uz provociranje intrigantnijeg zbivanja, bilo izravnim pitanjima, bilo samom prisutnošću filmske ekipe. Takva je metoda osobito pogodovala politički angažiranom dokumentarnom filmu kakve je snimao Chris Marker, a postala je stalnim obilježjem problemskih tv-reportaža.

Termin *direktnog filma* predložio je redatelj Mario Ruspoli. Direktni film podrazumijeva specifičan način snimanja koji se razvija 1960-ih godina, dok u širem smislu pod tim pojmom razumijevamo podžanr filmske reportaže. Kod direktnog filma važno je audiovizualne senzacije uhvatiti u nepredvidljivosti njihova pojavljivanja, bez intervencija u slobodan rad operatera. Prvi filmovi pokreta, navodi Pinel (2000: 77), oduševljavali su realističkim dojmom, ali i osupnjujućim osjećajem slobode koji je rezultat mobilnosti kamere dok registrira zbivanja u njihovu nepredvidljivom razvoju. Svojim sintetičkim pristupom direktni film omogućavao je predstavljanje činjenica, bez sugeriranja izvanjskog komentatora što bi gledatelj o viđenom trebao misliti. Metodom snimanja, ali i tretiranjem razlike između fikcionalnog i dokumentarnog, direktni film snažno je utjecao na najinovativnije autore fikcionalnog filma 1960-ih i 1970-ih godina u Francuskoj, Jeana Eustachea, Jacquesa Rivettea i Jacquesa Roziera, zaključuje Pinel.

Ovdje nije u pitanju dijalektička montaža kratkih dijelova (montaža atrakcije prema Ejzenštejnu, kao ni Vertovljeva građevno-konstruktivistička), nego nastojanje da se uhvate tipični trenuci, a da se pritom materijal u izrazito dugim kadrovima prenese bez rezova tj. uz što manje manipulacija. Redatelj je više u promatračkoj nego u aktivnoj ulozi, izravnost slike

i tona u prvom je planu, zaključuje Schütz (2011: 203).⁵⁰ Iako su na početku razlike između dvaju pristupa jasne i značajne, s vremenom postaju irelevantne (McLane, 2012: 232). U praksi su se film istine i direktni film toliko približili da su postali sinonimni.⁵¹

⁵⁰ Dem *Direct Cinema* ging es nicht um die dialektische Montage kurzer Teile (also weder im Sinne der Attraktionsmontage nach Eisenstein noch aufbauend-konstruktivistisch wie bei Vertov), sondern darum, typischen Momente einzufangen und das ungeschnittene Material in extrem langen Einstellungen möglich unmanipuliert wiederzugeben. Die Regisseure sahen sich mehr als Beobachter, denn als eingreifende Macher. Die Direktheit der Bilder und des Tons stand im Vordergrund.

⁵¹ Preuzeto s portala STRUNA: Hrvatsko strukovno nazivlje Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje <http://struna.ihjj.hr/naziv/film-istine/20998/>

4.4. Belgija

Kako navodi Ginter (1982: 33), belgijski redatelj Henri Storck osupnut filmom *Moana* Roberta J. Flahertyja osniva u Ostendeu kinoklub u kojem će se prikazivati avangardni filmovi. Pod utjecajem slikara Ensora, Permekea, Spilliaerta i Labissea, Storck priželjkuje slikovni, eksperimentalni film, slijedom čega snima vizualne poeme: *Slike Ostendea* (*Images d'Ostende*, 1929), *Idila na plaži* (*Une idylle à la plage*, 1931), *Priča nepoznatog vojnika* (*Historie du soldat inconnu*, 1932), primjere aktualizacijske montaže na tragu Vertova. Ostvarenje *Kuće bijede* (*Les maison de la misère*, 1937) osuđuje društvenu nepravdu oslikavajući sirotinjska industrijska predgrađa Valonije i Bruxellesa serijom bogatih i potresnih slika. Storck u ovom radu dokumente snimane uživo kombinira s angažmanom profesionalnih glumaca, baš kao i u kasnijem radu *Na životnom raskršću* (*Au carrefour de la vie*, 1941) koji razmatra problem delinkventne djece. Ljudskost Henrija Storcka zaokuplja na socio-ekonomskom, ali i na etnografskom planu (*Carnavals*, 1950, *Fêtes de Belgique*, 1969-1972), a na sociološkom planu u lirskoj fresci *Seljačka simfonija* (*Symphonie paysanne*, 1942-1944) u kojoj prikazuje život seljaka u ritmu godišnjih doba.

Charles Dekeukeleire poznat po svojim poetskim esejima *Boksački meč* (*Combat de boxe*, 1927) i *Nestrpljenje* (*Impatience*, 1928) snimit će brojne filmove o umjetnosti i prirodi, ali i filmove društvene tematike među kojima se posebno ističe ostvarenje *Spaljene zemlje* (*Terres brûlées*, 1934) o belgijskom Kongu. Luc de Heusch snima 1967. dugometražni igrani film *U četvrtak ćemo pjevati kao nedjeljom* (*Jeudi, on chantera comme dimanche*), gdje promišlja povezanost socijalne borbe i preokupacije individualnim komforom. Paul Meyer stvarnošću se zaokuplja u pseudo-dokumentarnim filmovima *Već odlijeće suh cvijetak* (*Deja s'envole la fleur maigre*, 1960). Frans Buyens primjenjuje tehnike direktnog filma, ali koristi i dokumente o stvarnim događajima u svojoj reportaži *Boriti se za naša prava* (*Combattre pour nos droits*, 1960-1961) o štrajkovima koji su obilježili belgijsku zimu 1960./1961. Snima portrete političkih aktivista, potom i film *Njemačka, terminus est* (*Allemagne, terminus est*, 1964) u kojem razmatra ekonomske implikacije podizanja zida u Berlinu i Breendonku. I u Buyenseovim fikcionalnim radovima dominira socijalna problematika. Njegov film *Vrijeme za sretno življenje* (*Du temps pour être heureux*, 1982) pripovijeda o krizi jednog četrdesetogodišnjaka nakon gubitka radnog mjesta.

Robbe De Hert pripadnik antverpenske grupe *Fugitive Cinema* (čiji je osnivač pjesnik i kritičar Paul De Vree) autor je oštro kritičkih kratkometražnih radova poput filma *Bezuman* (*Insane*, 1966), satire obrazovnog sustava. Njegov prvi dugometražni film *Camera Sutra* (1972) kombinira dokumente o protestima s fiktivnom odisejom grupe mladih buntovnika Belgijom. De Hert potom snima film *Američki odrezak* (*Le filet américain*, 1976) u kojem montažom autentičnih svjedočanstava nastoji izložiti slijed političkih zbivanja u Belgiji i drugdje nakon 1968. godine. Boris Lehman nositelj je originalnih kinematografskih iskustava: protagonisti filma *Ne mirovati* (*Ne pas stagner*, 1973) duševni su bolesnici iz Kluba Antonin Artaud, briselskog centra za readaptaciju. Film je istodobno terapijsko sredstvo koje pacijentima omogućuje da se izraze i komuniciraju, ali i pripovijest o primjeni ove metode. *Magnum Begynasium Bruxellense* (1978) pripovijeda o staroj briselskoj četvrti u nestajanju, a kroz portretiranje njegovih najtipičnijih stanovnika i predstavljanje ondje smještenih institucija. Christian Mesnil snima montažne filmove, a u ostvarenju *Stéphane, sučevo dijete* (*Stéphane, enfant du juge*, 1974) progovara o zatvorskom aspektu domova za djecu koja su pod sudskom zaštitom.

5. O AUTORIMA

Svojim se odjekom i umjetničkom vrijednošću kao i dosljednom obradom socijalne tematike u francuskoj i belgijskoj kinematografiji nameću tri autorske poetike, one Bruna Dumonta i Roberta Guédiguiana kao predstavnika suvremene francuske kinematografije te ona Jean-Luca i Pierrea Dardennea kao predstavnika frankofone belgijske kinematografije. U francuskoj kinematografiji u kojoj pojam socijalnog nije bio odveć popularan, upravo ovdje odabrani autori svojim radovima oprimjeruju sustavnu filmsku produkciju društveno relevantne problematike, iako, dakako, ima i drugih autorskih imena za koja se veže društveni angažman. Povjesničar filma René Prédal (2008: 82) ovako grupira autore po kriteriju socijalne osviještenosti: Bernard Tavernier, Robert Guédiguian, Matthieu Kassovitz, André Téchiné, Erick Zonca te Maurice Pialat, samozatajni redatelj kojem je strukovno priznanje stiglo poprilično kasno, a poput Eustachea i Bressona zaokupljao se stvarnosnim, konkretno, fizičkom autentičnošću (v. Joël, 2009: 16).

Pri odabiru suvremenih frankofonih poetika koje ćemo u ovom radu metodom komparativne analize detaljnije razmatrati, vodili smo se kriterijem prepoznatljivosti izvan granica Francuske odnosno Belgije.

5.1. Bruno Dumont

Francuski redatelj i scenarist Bruno Dumont (Bailleul, 1958) u razmjerno je pravilnim vremenskim razmacima snimio osam dugometražnih igranih filmova: *Isusov život* (*La vie de Jésus*, 1997), *Humanost* (*L'humanité*, 1999), *Twentynine Palms* (2003), *Flandrija* (*Flandres*, 2006), *Hadewijch* (*Hadewijch*, 2009), *Izvan sotone* (*Hors satan*, 2011), *Camille Claudel 1915* (2013), *Zaljev luđaka* (*Ma loute*, 2016). Dumont je autor i mini-serijala *P'tit Quinquin* (2014), koji se prikazuje kao dugometražni film.

Cilj našeg rada cjelovito je izložiti i, u nastojanju da ga protumačimo, detaljno raščlaniti opus ovog u Hrvatskoj još uvijek nedovoljno znanog autora. Zadaća nam je, također, kroz poredbenu praksu, a u komparaciji s primjerima poetika Jean-Pierrea i Luca Dardennea te Roberta Guédiguiana kontekstualizirati Dumontovo stvaralaštvo u okviru socijalno-realističkih tendencija suvremene frankofone, napose francuske i belgijske kinematografije. Dumontova beskompromisnost i dosljednost na produkcijskom i umjetničkom planu upućuje na autora s jasnom i dugoročnom vizijom, pri čemu valja primijetiti da su njegova ostvarenja žanrovski raznorodna, nerijetko i teško odrediva.

Bruno Dumont autorski je podjednako intrigantan publici, kritici i znanstvenicima: ime mu se navodi u povijesnim pregledima suvremene frankofone kinematografije (Prédal, R. *Le cinéma français des années 1990* ; Prédal R. *Le cinéma français depuis 2000*), o njegovoj je poetici objavljena filmološka studija (Alligier, *L'animalité et la grâce*, 2012) i obranjena magistarska teza (Birch, C. *Metaphysical cinema: The Human(e) Ethics of Transcendence in Bruno Dumont*, 2010). Vrlo koristan uvid u njegov pristup filmu daje i ukoričena zbirka intervjua (Tancelin, Ors, Jouve: *Bruno Dumont*) uz niz u francuskoj i svjetskoj periodici objavljenih kritičkih prikaza te stručnih i znanstvenih radova.

Recimo odmah kako je Dumontova pozicija u francuskom nacionalnom filmu dvostruko izopćenička. Naime, ovaj redatelj autodidakt, po struci filozof, ne pripada nijednoj filmskoj školi. K tome, snima ruralne predjele i ljude izmještene iz građanskog Pariza (usp. Scott Foundas, 2009: 43), što je svojevrsni otklon od kanonskog tretiranja prostora u francuskoj kinematografiji. Budući da nije uspio upisati ni jedan od studija režije u Francuskoj, predavao je filozofiju te snimao edukacijske filmove za lokalne kompanije, odnosno dokumentarne video klipove o tvorničkim postrojenjima i industrijskim procesima u svom kraju, na sjeveru

Francuske. Kako je u to doba, sam će reći, bio prisiljen razvijati interes za inherentno nezanimljive pojedinosti, posljedično i u svojim dugometražnim igranofilmskim ostvarenjima težište stavlja na prozaično i bezdogađajno (Matheou, 2005: 17). Kad joj je zadatak snimiti lijep krajolik ili atraktivnog glumca, kamera nema što za reći, običava govoriti Bruno Dumont (ibid.).

U razgovoru s Philippeom Tancelinom Bruno Dumont kao redatelj koji su utjecali na njegov rad navodi Roberta Rossellinija, Piera Paola Pasolinija, Ingmara Bergmana, Stanleya Kubricka, Abbasa Kiarostamija. Usporedbe se povlače s Mauriceom Pialatom te belgijskim autorima Jean-Pierreom i Lucom Dardenneom, no Dumonta se prvenstveno smatra izravnim nasljednikom umjetničke filozofije Roberta Bressona (Tancelin, 2001: 46). Karakteristično za Bressonov rad izostavljanje je psiholoških karakteristika likova, pojedinosti o njihovoj prošlosti i širem životnom kontekstu, što zamjećujemo i kod Dumonta. Prema Renéu Prédalu (1992: 30) najčešće su Bressonove stilske figure metonimija, elipsa, kao i litota, upotreba koje se očituje, primjerice, u scenama gdje se unatoč sveprisutnoj seksualanoj napetosti izbjegavaju eksplicitni prikazi odnosa. Elipsa se očituje kad pitanja ostaju bez odgovora ili u šupljinama naracije (Reader, 2000: 4). Bresson odbija raditi s profesionalnim glumcima, umjesto pojma „glumac“ koristi termin „model“. Sklon je literarnim adaptacijama, tako je, primjerice, i drama *Blaga žena* (*Une femme douce*, 1969) prerada Dostojevskijeve novele. Središnja protagonistica filma šutljiva je i nepronična, stoga se od gledatelja očekuje da sam interpretira filmske okolnosti, kako će to kasnije biti slučaj i s Dumontovim likovima čije su motivacije nejasne, jer psihologizacije izostaju. Bressonov glavni ženski lik kreće se po inerciji, čime također nalikuje Dumontovim figurama. Bresson se u svojim filmovima i inače fokusira na prikaze usamljenih introvertiranih pojedinaca, po čemu mu je Dumont blizak.

Maurice Pialat, s druge strane, francuski je redatelj i scenarist o čijem su se realističkom određenju lomila koplja. Pialat u svojim radovima kombinira naturalizam i začudnu fantastiku, pripovijeda strogo i nesentimentalno poetikom diskontinuiteta, u dugim kadrovima, s naglim rezovima, uz brojne elipse, nalik Renoiru, kasnije i Cassavetesu. Sklon je improviziranju, ne drži se scenarističkog predloška, odlikuje ga tehnička nepreciznost (npr. loša ekspozicija i kadriranje, nečist zvuk).

Šumska kuća (*La maison des bois*, 1971), Pialatov mini-serijal od sedam epizoda, prikazuje seoski život, međugeneracijske i obiteljske odnose. Pialat uz profesionalce redovito angažira

naturščiike, koji se kontinuirano pojavljuju u svim njegovim filmovima, baš kako je to slučaj i s „kućnim“ glumcima braće Dardenne ili Roberta Guédiguiana. Naprotiv, Bresson svakog glumca „razbija“ kako bi ga sveo na "model" i lišio potrebe da izrazi već proživljeno, ali i pseudoprirodnosti, što je po njegovu mišljenju tek pojednostavljivanje i shematiziranje života (Magny, 2009: 26).

No, vratimo se Dumontu. Svojim kontroverznim filmovima Dumont očito želi uznemiriti gledatelja, protresti ga i destabilizirati; navesti ga na razmišljanje, osloboditi usvojenih obrazaca te posljedično – suštinski promijeniti. Kako je razabirljivo iz uknjiženih razgovora s autorom (Tancelin, Ors, Jouve: *Bruno Dumont*), njegova se dramaturgija primarno usredotočuje na ljudsku prirodu. Ishodište Dumontovih dramaturških obrazaca nalazimo u binarnoj opoziciji urbanog i ruralnog, artificijelnog i nepatvorenog, erosa i tanatosa, zatim u konfliktnom odnosu pojedinca kao nositelja usamljeničkog koda, mističnosti i kontemplacije te grupe koja implicira agresiju i divljaštvo (ibid.: 24). Jedan od oštrije ocrtanih među navedenim kontrastima onaj je grada i sela; permanentnu napetost u supostojanju čovjeka i prirode u svojim filmovima Dumont simbolički iskazuje sveprisutnošću prirodnih zvukova (lavež, ptičji pjev itd.), a u opoziciji s bukom koju čine ljudi (brujanje motora i automobila te istodobno disanje, šmrcaње, koračanje koje mjestimice začudno nadjačava ostalo zvukovlje).

Prepoznatljivim autorskim glasom Dumonta od njegovih početaka čini mistično ozračje tj. naglašena spiritualnost u njegovim filmovima. Uočavamo nadalje da ga zaokupljaju velike teme poput smrti i zla, ljubavi i slobode. Predmet najužeg interesa ovog autora, ipak, ljudski su nagoni, geneza agresivnosti, ali i manifestacija različitih psiholoških stanja i poremećaja kao i vjerskog fanatizma. Rekurentna je u njegovu radu i problematika institucija, odnosa pojedinca i sustava, konkretno nemoći zakona pred neobjašnjivim zločinom ili medicine pred neizlječivom bolešću.

Središnji predmet zanimanja Bruna Dumonta ljudska je animalnost. U svojim hiperrealističkim ostvarenjima Dumont istražuje genezu i različite aspekte agresivnosti, osnovne ljudske instinkte i uzročnike nasilništva. Unatoč sklonosti žanrovskom eksperimentiranju, Dumont je tematski jasan i konzekventan: konstanta njegova opusa intenzivno je promišljanje iskonskog, divljeg u ljudskoj prirodi. Dumontove filmove Scott Foundas odredit će kao studiju korijena i varijeteta ljudskog nasilja (2009: 42). Dumonta intrigira svaki vid tjelesnosti, no u strogo fiziološkom smislu, jer nikad to nije erotski aspekt

seksualnosti. Dumontov rad odlikuje sirov pristup ljudskom tijelu te u užem smislu propitivanje devijacija u muško-ženskim odnosima.

Ustrajavanje na hiperrealističkom prikazu grubosti i okrutnosti kod Dumonta je posljedica potrebe za povratkom primitivnoj ljudskoj prirodi, što se iskazuje regresijom njegovih likova. Cilj mu je gledatelja transponirati do primordijalnog, kako bi ovaj bio kadar revidirati stupanj sofisticiranosti na kojemu je ljudska vrsta danas (ibid., 75). S obzirom da je *prvi čovjek* šutljiv i nespretn, Dumontovi su karakteri, pa tako i filmovi u cjelini, naglašeno neverbalni.

Jasno je sad koliko bi jednoobrazno bilo Dumonta smještati isključivo u područje angažiranog filma, jer unatoč dokumentarnom, nerijetko i naturalističkom prosedeu te socijalno realističkoj tematici on stvarnosno tretira na vrlo osebujan i kompleksan način. Lilian Mathieu ukazuje na teškoće u žanrovskom određivanju socijalnog filma, ali i Dumontova opusa. Kako bi se neko ostvarenje moglo svrstati u kategoriju socijalnog filma, nije dovoljno da njegovi protagonisti pripadaju nižoj klasi ili da mu je radnja smještena u siromašnu četvrt. Savršena ilustracija za to, zaključuje Mathieu, nerazumijevanje je rada Bruna Dumonta, kojeg se pokatkad smatra socijalnim autorom, iako se on nadahnjuje nečim sasvim drugim.⁵² Nakon prvijenca *Isusov život* o Dumontu se progovaralo kao o socijalno kritičkom redatelju, čemu će on proturječiti tvrdnjom kako je percepcija stvarnosnog u njegovim filmovima lažna. Dumont također odbacuje određenje svoje poetike kao angažirane, uz pojašnjenje kako on samo teži prikazati ono ljudsko, i to individualno, partikularno, dok je realnost u njegovu umjetničkom okviru tek dimenzija, koja mu je neophodna kao kontrastna podloga za stvaranje fikcije. Štoviše, on inzistira na postavci da su njegovi filmovi poezija, pa time i destruiranje realnoga (ibid.), čime odlučno otklanja postavke o socijalnoj i političkoj agendi svog rada. Mogli

⁵² Difficile de donner une définition du cinéma social. Il ne suffit pas qu'un film ait pour personnages des membres de classes populaires, ou que son action se situe dans un quartier défavorisé pour qu'il puisse être rangé dans cette catégorie. Les incompréhensions autour de Bruno Dumont, considéré parfois comme un cinéaste « social » alors que son inspiration est tout autre en sont une parfaite illustration. Mathieu, Lilian "L'Humanité ou le cinéma a-social", *Mouvements*, 3/2003(n°27-28), p. 11-16. www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-11.htm

bismo zaključiti kako je u njegovim radovima sve značenjski važno, ali suprotno onome na prvo gledanje očitom.

Moji filmovi su nedovršeni. Oni završavaju ondje gdje počinje gledatelj, ponavlja Bruno Dumont. On smatra da nam je ta vrsta projekcije neophodna kako bismo se oslobodili noćnih mora. Mišljenja je da interpretacijski problem njegovih filmova potenciraju masovni mediji, koji se postavljaju cenzorski u pokušaju da odrede što je prihvatljivo za prikazivanje (Matheou, 2005).

Upravo zbog naglašene ambivalentnosti i otvorenih svršetaka, Dumontovi su filmovi izuzetno interpretacijski izazovni, što ih prosedeom povezuje s filmovima braće Dardenne. U Dumontovom radu uočavamo brojne paralele upravo s njihovim stvaralaštvom; od interesa za društveno rubno do enigmatičnosti priče i sklonosti otvorenim krajevima. No niz je razlikovnih elemenata između tih dviju naoko srodnih poetika: Dumontova naglašena filozofičnost i mističnost, njegovo opsesivno poigravanje spiritualnošću i sakralnim motivima te inzistiranje na eksplicitnim prikazima brutalnosti i seksualnosti što kod braće Dardenne u potpunosti izostaje ili je ponešto od navedenog tek suptilno naznačeno. *Kako bismo bili kadri živjeti s drugima i samima sobom bitno je osvijestiti neljudski dio sebe, a svakako je bolje da se to dogodi na filmskom platnu nego u stvarnom životu*, riječi su Bruna Dumonta.

U nastavku slijedi kratak pregled dviju inherentno francuskih struja – mladog francuskog filma i korporalnog filma - kojima Bruno Dumont pripada vremenski, razdobljem u kojem se javlja svojim prvim dugometražnim igranofilmskim ostvarenjima, kao i mnogim bitnim značajkama. Smatramo, doduše, kako je primjerenije tj. jače utemeljeno Dumonta povezivati s prvom od navedenih struja, kojoj pripada brojnim značajkama svojih filmova, čak i onda kad mjesto radnje nekih od njih nije sjever Francuske što je jedno od ključnih obilježja struje. Činjenica da u Dumontovim filmovima nalazimo eksplicitne scene, navode povjesničare i teoretičare filma da ga priključe i struji korporalnog filma. Tim Palmer navodi kako su filmovi *Svakodnevna nevolja* (*Trouble Every Day*, 2001) Claire Denis, *Nepovratno* (*Irreversible*, 2002) Gaspara Noéa i Dumontov *Twentynine Palms* (2003) u međunarodnoj filmsko-kulturnoj svijesti već prihvaćeni kao ikonički u smislu prikazivanja eksplicitnog sadržaja (2006: 22). No, uvidom u ostale sa strujom povezuje filmove uviđamo da je ta komponenta u Dumontovom radu ne samo slabije učestala i naglašena, nego u interpretacijskom smislu od manje važnosti nego drugdje.

5.1.1. Poetika francuskog sjevera

1990-ih godina javlja se mladi francuski film (*le jeune cinéma français*); René Prédal svoj će kritički pregled novog filmskog pravca u Francuskoj nasloviti "Novi francuski film". Prédal drži da se pomlađivanje francuskog filma odvijalo u tri vala: polovicom 1980-ih s filmovima Laurenta Perrina, Oliviera Assayasa, Leosa Caraxa; kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih s Éricom Rochantom, Christianom Vincentom, Françoisom Dupeyronom; polovicom 1990-ih pojavom redatelja kao Xavier Beauvois i Mathieu Kassovitz. U mnogim ostvarenjima iz 1990-ih uočljivo je naglašeno zanimanje redatelja za realizam, što je kritika dvojako primila. Phil Powrie, Martine Beugnet i Rene Prédal zalažu se redom za pojam novog realizma (1990: 10-8), novog poetskog realizma (2000: 53-66) i novog unutarnjeg realizma (2002: 74).

Uvjete za renesansu angažiranog filma u to je doba osigurala promjena sociopolitičke klime u Francuskoj, koju je signalizirao niz faktora: rastuća podrška krajnje desnoj stranci *Front National* Jean-Marie Le Pena, sve izraženiji problem rasizma i nezadovoljavajuće useljeničke politike te konačno militantni prosvjedi protiv tadašnje desne vlade (Austin, 2008: 220). Podstrek za pojavu novog filmskog pravca bio je i serijal televizijskih filmova naslovljen *Tous les garçons et les filles de leur âge* (*Svi mladići i djevojke te dobi*), koji je 1994. godine sa skromnim budžetom producirala njemačko-francuska televizijska kuća *Arte*. Filmovi na kojima su osim etabliranih autora Chantal Akerman i Andréa Téchinéa, radili redatelji mlađe generacije, smješteni su u prošlost, u formativnu dob svakog od autora, a film *Braća* (*Frères*) Oliviera Dahana imao je tada jak utjecaj na film predgrađa, koji Austin smatra podžanrom mladog filma.

Prema navodima Joea Hardwicka i desetak godina po objavljivanju knjige *Les enfants de la liberté: le jeune cinéma français des années 90* (Paris: Seuil, 1997) Claude-Marie Trémoisa, jednog od prvih francuskih kritičara koji su pokušali definirati novi žanr, terminološka kategorija "mladog francuskog filma" ostaje relativno fluidna i neodređena. Ipak, navedena sintagma dosljedno se koristi u kritičkom pisanju o ovom korpusu filmova, naime o radovima koji angažirano propituju ideju marginaliziranosti i isključenosti, a u skladu s decentralizacijom u francuskom filmu, fenomenom uočenim 1990-ih godina, kad se fokus francuskih filmaša pomiče s pariškog građanskog miljea na radničko predgrađe i provinciju.

Hardwick također uočava pojavu skitalačke figure, poput one u *Lutalici* (*Sans toit, ni loi*, 1985) Agnès Varda, pa tako *Mržnja* (*La Haine*, 1995) Mathieua Kassovitza, bilježi urbano tumananje, dok Dumontovi *Isusov život* (*La vie de Jésus*, 1997) i *Izvan sotone* (*Hors satan*, 2011) prate ruralna lutanja protagonista. Upravo dramom *Mržnja*, mladi film probija se na globalnu scenu, a vrhunac doživljava krajem 1990-ih filmom *Život kako ga sanjaju anđeli* (*La vie rêvée des anges*, 1998) Ericka Zonce te posebno frankofonom belgijskom dramom *Rosetta* braće Dardenne godinu dana kasnije.

Za primijetiti je da novi film nije koherentan pokret, ipak Pascal Bonitzer uočava sklop humanističkih ideja zajedničkih svim fikcionalnim političkim filmovima (bratstvo, sloboda, borba protiv rasizma itd.). Kao jednu od osobitosti *mladog francuskog filma* Austin navodi nastojanje autora da govore o patnjama i isključenosti protagonista na angažiraniji način od pukog svjedočenja, što tim ostvarenjima daje prizvuk borbe i bijesa (2008: 220), ili kako rezimira O'Shaughnessy, jedina konstanta francuskog filma nakon 1995. je revolt (2003: 192). Na koncu, Claude-Marie Trémois izolirat će osam značajki mladog filma: ozbiljnost, aktualnost, zbijena kronologija, lutajući likovi/pokretna kamera, improvizacija, duge sekvence, otvoreni krajevi, nesklonost prosuđivanja likova (1997: 47-55). Austin nastavlja kako su takvi filmovi uobičajeno sirovi i naturalistički⁵³, s dokumentarnom estetikom koja odražava turoban sociopolitični kontekst, razlog zbog kojeg ga i zovu novim realizmom. Navedenim osobitostima treba pridodati i regionalnu ambijentiranost filmova, alijenirane likove, pesimizam i nedostatak zapleta (2008: 221). Ishodište nove francuske estetike koja inzistira na kameri iz ruke, ambijentalnom zvuku, izbjegavanju neprizorne glazbe Austin nalazi u *Zavjetu čistoće* koji članovi *Dogme 95* predstavljaju upravo 1995. godine, a razlog svemu Austin vidi u potrebi da se moralni izbori i društvene bitke protagonista predstave bez ironičnog ili kritičkog odmaka.

Martine Beugnet primjećuje kako ova tendencija na neki način evocira poetski realizam 1930-ih i talijanski neorealizam 1940-ih, ali temeljni su joj afiniteti u dokumentarnoj tradiciji, u

⁵³ Carlos Pardo u svom radu *Crime, pornographic et mépris du peuple* kritizira Dumonta, Noéa i Kassovitza da svojim prepuštanjem naturalizmu iskazuju prezir spram radničke klase, a istog je mišljenja i Bourdieu, ističe Austin.

radu istaknutih francuskih autora Bressona, Varde, Godarda, Pialata, britanskih realističkih autora poput Leigha i Loacha (Ezra, 2004: 293-294). Beugnet se poziva na Blühera (2000) kad tvrdi kako pristup predstavnika novog francuskog realizma priziva i modernističku fikciju, s obzirom da izbjegava psihološke opise i objašnjenja, no bliža je ipak realističkim tradicijama u pogledu važnosti koju pridaje širem kontekstu, specifičnom ekonomskom, geografskom ili društvenom okolišu, a on može, iako se to rijetko naglašava, odrediti ponašanje protagonista. Nadalje, u dijalozima takvih filmova poštuju se regionalni naglasci i idiomi, a važnost se pridaje malim grupama i lokalnim zajednicama (Beugnet, 2004: 294)⁵⁴.

Uz sve nabrojeno, 1990-ih godina u francuskoj kinematografiji dolazi do decentralizacije, radnja mnogih filmova iz središta Pariza izmješta se na gradsku periferiju tj. u predgrađe ili pak u provinciju. Prema Benezet, novi francuski realizam kao specifična tendencija u europskom filmu, fokusira se na sjeverne predjele Francuske, nekoć rudarski, a sad osiromašeni industrijski kraj, koji do tada nije bio u žarištu redateljskog zanimanja. Sjever Francuske nameće se odjednom kao poželjna lokacija snimanja, poput živog simbola gospodarske krize i njezinih posljedica. Bertrand Tavernier (*To počinje danas/ Ça commence aujourd'hui*, 1999), a poslije i Bruno Dumont, Xavier Beauvois, Christian Vincent (*Izbavi me/Sauve-moi*, 2000), Edwin Bailey (*Treba li voljeti Mathilde/Faut-il aimer Mathilde*, 1993), Laetitia Masson (*Imati ili ne imati/En avoir (ou pas)*, 1995) inzistiraju na sjevernjačkom krajoliku kao ambijentu svojih filmova. Tako je, na primjer, radnja filma *Život kako ga sanjaju anđeli* (*La vie rêvée des anges*, 1998) Ericka Zonce smještena u Lille, Dumontov dugometražni prvijenac *Isusov život* (*La vie de Jésus*, 1997) u Bailleul, *Nerazdvojni* (*Inséparables*, 1999) Michela Couvelarda u Boulogne-sur-Mer, a *Karneval* (*Karnaval*, 1999) Thomasa Vincenta u Dunkerque.

⁵⁴ In some ways this cinema evokes the Poetic realism of the 1930s and neorealism of the 1940s. But its main affinities are to be found in the documentary tradition, in the work of distinctive independent French filmmakers (including Robert Bresson, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, and Maurice Pialat) and the films of british directors of the realist trend such as Mike Leigh and Ken Loach. The approach generally evokes modern fiction in its refusal of psychological description and explanations (Blueher, 2000), but it is closer to realist traditions in the importance given to the wider context, the particular economic, geographic or social environment which, though it rarely explain it, may determine the characters' behaviour. The dialogue respects regional accents and idioms and to use sequence shot, best suited to group compositions (Darke, 1998), underpins the importance given to small groups and local communities.

Stvaralaštvo Benoîta Mariagea, nastavlja Benezet, također je na tom tragu, no Mariage djeluje s druge strane granice, u frankofonoj Belgiji. Dumont poput Mariagea snima u ruralnom okružju, u angažman uzima neprofesionalne glumce te tematizira probleme nezaposlenosti, neimaštine i imigracije, zatim dosadu provincije i očaja njezinih stanovnika, ali i seksualnosti te roditeljstva. Mariage kao i Dumont potcrtava topografske specifičnosti krajolika i dodjeljuju mu važnu ulogu, posebno u dugim tihim sekvencama u kojima kamera prati protagoniste u njihovu kretanju. Kod oba autora nalazimo obilježja radničkog miljea te motiv mažoretkinje i lokalnog puhačkog orkestra. Mariageovi su filmovi međutim manje eksplicitni i nasilni od Dumontovih (Benezet, 2005)⁵⁵.

Prédal zaključuje da su na francuskom sjeveru navedeni redatelji pronašli mjesta, ljude, trajanje, svjetlo, koji njihovim pričama daju univerzalnost; prikazujući jedan specifičan kraj, oni se obraćaju svim gledateljima (2008: 76). Govoriti o radništvu i seljaštvu ne bi bilo moguće iz Pariza, pariški filmovi kao da govore isključivo buržoaziji (ibid.). Filmovima iz ove kategorije zajedničko je da se otvaraju prikazom pustog, samotnog pejzaža. Protagonisti su radnici, nezaposleni pojedinci, besperspektivna mladež, imigranti; odabirom protagonista sjevernjački film blizak je filmu predgrađa (*cinéma de banlieu*). U filmovima socijalnorealističkog prosedea najvažniji su elementi mjesto radnje te likovi koje utjelovljuju naturščici, čime fikcionalno ostvarenje dobiva na dokumentarnosti. Kako Bruno Dumont radnju svojih filmova (izuzev triju - *Twentynine Palms*, *Hadewijch*, *Camille Claudel, 1915*) smješta na sjever Francuske, u svoj rodni kraj, nastavlja Prédal, to je navelo neke kritičare da ga podvedu pod zajednički nazivnik tzv. *filma francuskog sjevera (cinéma nordiste)* (Benezet, 2005) ili *mladog filma antispektakla* kako ga je nazvao René Prédal (2002: 95), dok Dina Scherzer piše o *novom novom valu* (2001: 227).

⁵⁵ Contrasting visions in le jeune cinéma: poetics, politics and the rural. Bristol: Studies in French Cinema, 5: 3 2005. pp. 163-174

5.1.2. Suvremeni francuski film tijela

Autorsko djelovanje Bruna Dumonta osim maločas razmatranom *mladom filmu* podvodivo je još jednoj recentnijoj i također specifično francuskoj filmskoj struji, onoj suvremenog francuskog filma tijela ili korporalnog filma, odnosno nove ekstremnosti ili ekstremne korporalnosti, kako je pejorativno određuje kanadski kritičar James Quandt (u Horeck, 2011). Beugnet uočava da je temeljni princip ove struje transgresija, tj. tematsko i estetsko prekoračenje granice prihvatljivog, što, kako primjećuje Palmer, rezultira brutalnom intimnošću filmova koji pripadaju ovoj struji, a takva krajnja eksplicitnost za cilj ima izazvati autentičnu, neposredovanu reakciju ovdobnog sinefila, ciničnog i umrtvljenog sadržajnim obiljem (usp. 2006: 22). Predstavnici struje usredotočuju se na tabuizirane teme (socijalna disfunkcionalnost, nasilje, rubne seksualne prakse, „animalističke i inherentno destruktivne“, kao ih naziva Palmer, 2006: 27)), a koriste žanrovske konvencije eksploatacijskog horor filma kao i pornografskog filma, žanrova marginaliziranih od strane komercijalne, ali i art kinematografije. Navedene žanrovske elemente predstavnici tzv. korporalnog filma miješaju s intelektualizmom visoke umjetnosti, što rezultira hibridnom i krajnje nepredvidljivom formom (usp. 2006: 32).

Palmer stilske preteče ovakvog, kako ga on vidi, inovativnog, nerijetko eksperimentalnog i krajnje radikalnog filmskog modela nalazi u avangardnim tendencijama, konkretno u filmovima *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1928) Luisa Buñuela i Salvadora Dalija, *Prozor voda beba pokret* (*Window Water Baby Moving*, 1959) Stana Brakhagea, *Božić na zemlji* (*Christmas on Earth*, 1963) Barbare Rubin, *Stvorenja u plamenu* (*Flaming creatures*, 1963) Jacka Smitha i *Spojevi* (*Fuses*, 1967) Carolee Schneemann (2006: 23).

Nova francuska ekstremnost podrazumijeva stilski raznoliku skupinu redatelja i filmova, no za sve njih karakterističan je spoj seksualne dekadencije, bestijalnog nasilja i uznemirujuće psihotičnosti. Za razliku od drugih suvremenih horor pokreta, poput *torture porn* žanra, novu francusku korporalnost odlikuje jasan cilj, naime misija širenja granica i rušenja tabua. U središte svog zanimanja predstavnici korporalnog filma stavljaju tjelesnost neovisno od narativne ekspozicije ili psihologije karaktera. Često je upravo tijelo sirov snimateljski materijal: izmučeno, ono postaje ratnom zonom. Cilj ovih filmova temeljito je seciranje, a potom i eksplicitna analiza tijela i seksualnih ponašanja, pod čime Palmer podrazumijeva nemotiviran ili predatorski seks, neemocionalni, arbitrarni seks lišen konvencionalnih čak i

nominalnih romantičnih gesta, seksualne konflikte, muško i žensko silovanje te incest (2006: 22).

Film zazornosti koji njeguje estetiku ružnoće i strave inzistirajući na nasilju bez cenzure, provokativnom ili disfunkcionalnom seksualnom ponašanju, kliničkim prikazima neestetičnih ljudskih tijela, a sve to u za gledatelja neugodno krupnim planovima i dugim kadrovima usredotočuje se, dakle, na elemente koji odstupaju od normalnog, pa u središte zbivanja postavlja kriminalne i psihopatološke ličnosti, bića koja su čudovišna ili ih gledatelj kao takva percipira (usp. Ezra, 2004: 295-296). S obzirom da radove Bruna Dumonta odlikuje naglašena brutalnost s elementima seksualnog nasilja u pojedinim scenama, može ih se uvjetno rečeno promatrati u kontekstu ove struje. Bezdogadajna naracija u takvim se filmovima sporadično prekida neočekivanim i time dodatno uznemirujućim sekvencama. Kao moment začudnosti uočljivo je suprotstavljanje poetičnih prikaza prirode hladnim, distanciranim prikazima ljudskih fizionomija i/ili nasilja. Primjerice, u *Isusovom životu* voajeristički se krupni planovi detalja bezizražajnih lica i genitalija protagonista izmjenjuju s lirskim totalima krajolika.

Kako izjavljuje u intervjuu Demetriosu Matheouu (2005), Dumont kroz scene mehaničkog nasilja izoštrava, a onda i razmatra ono barbarsko, primordijalno u čovjeku. Interes za fizičko, golotinju i spolnost dijeli s Pierom Paolom Pasolinijem, Marijem Bavom, Georgesom Batailleom, de Sadeom, Catherine Breillat, Claire Denis, Marinom de Van, Gasparom Noéom, Dianom Bertrand, Françoisom Ozonom.

Uz na početku ovog potpoglavlja već navedene filmove, spomenimo još neke od poznatijih primjera ekstremnog francuskog filma. Film *Rasturi me (Baise-moi)*, 2000) u suautorstvu Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi predstavlja oživljavanje *rape-revenge* formata iz 1970-ih, dok je *Intimnost (Intimacy)*, 2001) Patricea Chéreaua, naturalistički prikaz preljubničkog odnosa bez dublje prijateljsko-emocionalne motivacije između razvedenog muškarca i od svog supruga otuđene žene u jednom londonskom predgrađu. Catherine Breillat javlja se još 1970-ih godina studijama ženske seksualnosti, no ostaje relativno nepoznata autorica sve do kraja 1990-ih kad doživljava uzlet cinično naslovljenim filmom *Romansa (Romance X)*, 1999) o fundamentalnoj nekompatibilnosti među spolovima (Palmer, 2006: 23), kojem će uslijediti niz tematski srodnih radova *Kratko prelaženje (Brève traversée)*, 2001), *Mojoj sestri! (A ma soeur!)*, 2001), *Sex Is Comedy* (2002), *Anatomija pakla (Anatomie de l'enfer)*, 2003).

Uz Breillat, kako nastavlja Palmer, sličan modus brutalne intimnosti u svojem opusu razrađuje François Ozon čija autorska zaokupljanja homoseksualnom i heteroseksualnom žudnjom osciliraju između farse i horora, što oprimjeruju filmovi *Pogledaj more* (*Regarde la mer*, 1997), *Sitcom* (1998), *Kriminalni ljubavnici* (*Criminal Lovers*, 1999), *Bazen* (*La piscine*, 2002). Treba svakako spomenuti i glumicu, spisateljicu i redateljicu Marinu de Van, na mnogim projektima Ozonovu suradnicu, koja se u svojim radovima *Alias* (1999) i *U mojoj koži* (*In My Skin*, 2002) bavi ženskom psihologijom, ali i fizičkom i seksualnom patologijom, što je predloženo doslovnim ili metaforičkim automartirijama.

Philippe Grandrieux, dokumentarist i multimedijalni umjetnik slabije poznat van granica Francuske, povezuje u svojim radovima elemente zapleta komercijalnog filma s avangardnim motivima, kako to, primjerice, čini u filmu ceste s motivom serijskog ubojice (*Sombre*, 1998) ili u pripovijesti o karnalnoj opsesiji *Novi život* (*La vie nouvelle*, 2002). U filmu *Mačka s dvije glave* (*La chatte à deux têtes*, 2002) Jacquesa Nolota baš kao i u Grandrieuxovim radovima ljepota supostoji s brutalnoću, jer nasilje je snimano u elegantno dugim kadrovima i s lirskim analepsama. Eliptično strukturiran film *Demonlover* (2002) Oliviera Assayasa konspirativni je triler o internetskoj pornografiji i korporativnoj špijunaži. Na kraju recimo kako bi se razmatrani pojam korporalnog filma mogao šire gledano odnositi i na predstavnike drugih europskih kinematografija poput Larsa von Triera i Lukasa Moodyssona. Takvi filmovi u konačnici predstavljaju oštru socijalnu kritiku, portretirajući suvremeno društvo kao izolirajuće, prijeteće i u svojoj nepredvidljivosti zastrašujuće, gdje se osobni odnosi - obiteljski, prijateljski, partnerski – raspadaju i to nerijetko kroz vrlo nasilne situacije.

5.2. Jean-Pierre i Luc Dardenne

Jean-Pierre Dardenne (1951) studirao je glumu na *Institut des Arts de Diffusion* i na *Institut national supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion* u Bruxellesu, Luc Dardenne (1954) diplomirao je filozofiju na Katoličkom sveučilištu u Louvainu. Braća Dardenne, rođeni u industrijskom gradiću Engisu, odrastaju u mjestu Seraing, rudarskom predgrađu Liègea, gdje će pohađati katoličku osnovnu školu. Dvojica braće odgajana su u strogoj religioznoj obitelji uz zabranu zabavnih sadržaja, gledanja filmova i televizije (usp. Mai, 2010: 2).

Filmsku karijeru braća Dardenne otpočinju kao asistenti Armanda Gattija, francuskog kazališnog i filmskog redatelja realističkog određenja, dokumentarista i scenarista Chrisa Markera, ali i političkog aktivista i anarhista, koji je slijedio naukovanje francusko-litvanskog filozofa Emmanuela Levinasa. Autorski se razvijaju surađujući s Gattijem u kazalištu, na eksperimentalnim video projektima.

Počinju s dokumentarnim filmom, a dokumentaristički utjecaj jasno je raspoznatljiv i u njihovim kasnijim, igranofilmskim ostvarenjima. U svojim prvim dokumentarnim radovima, točnije društveno angažiranim i političkim video klipovima (*Le chant du rossignol*/ 1978, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*/ 1979, *Pour que la guerre s'achève, Les murs devaient s'écrouler*/ 1980, *Leçons d'une université volante*/ 1982, *Regarde Jonathan*/ 1983), braća portretiraju pojedince iz radničke klase, koji se bore protiv radikalizma ili za jednakost u svom radnom i životnom okruženju (Schütz, 2011: 30).

U rujnu 1979. u Bruxellesu je održan međunarodni susret dokumentarista, navodi Micheline Créteuer u predgovoru zborniku *Cinéma et réalité* te govori o onodobnoj renesansi dokumentarizma u frankofonoj Belgiji. Na začelju popisa belgijskih redatelja dokumentarnih filmova, čiji su se radovi krajem 1970-ih godina mogli vidjeti na velikim i malim ekranima, Créteuer navodi snimke poput *R... ne répond plus* Jean-Pierrea i Luca Dardennea. U to doba Belgija je jaka u dokumentarnom filmu, a braća Dardenne svoju karijeru tada tek započinju.

Svoje kratke animacijske filmove (*video d'animation*) braća prikazuju po školskim dvoranama i na sindikalnim sastancima. 1970-ih godina počinju snimati niskobudžetne filmove dugog metra u produkciji belgijske televizije. U tim će radovima progovarati o društveno

prešućivanim temama: o pojedincima aktivnim u radničkom pokretu kao i u pokretu otpora u Drugom svjetskom ratu, o poljskim imigrantima 1930-ih i 1980-ih godina, o problemu nezaposlenosti, o velikom štrajku iz 1960. godine. U svojem posljednjem dokumentarnom filmu *Pogledaj Jonathan (Regarde Jonathan)* braća obrađuju život i djelo dramatičara Jeana Louveta, kojeg se smatra najznačajnijim dramskim piscem frankofone Belgije s kraja 20. stoljeća (Dubois, 2006: 349 preuzeto iz Mai, 2010: 20).

Osnovavši produkcijsku kuću *Dérives*, braća će snimiti šezdesetak dokumentarnih filmova. 1994. godine utemeljit će drugu kuću - *Les Films du Fleuve* koja producira njihove, ali i fiktionalne filmove drugih redatelja. Djeluju uvijek u istom sastavu: Marie-Hélène Dozo (urednica), Denis Freyd (producent i scenarist), Alain Marcoen (fotografija). Olivier Gourmet jedan je od stalnih glumaca u ostvarenjima braće Dardenne, nosi glavne uloge u filmovima *Sin* i *Obećanje* te sporedne u *Rosseti* i *Djetetu*, dok Jérémie Renier igra u *Obećanju*, *Djetetu* i *Lorninoj šutnji*.

Njihov prvi dugometražni film *Falsch* (1987), inovativna je adaptacija istoimenog autobiografskog kazališnog komada belgijskog autora židovskog porijekla Renée Kaliskyja. Prikazan na belgijskoj televiziji, film tematizira fašizam, okupaciju i Holokaust. Središnji je protagonist Kaliskyjeve drame Joseph Falsch, sredovječni liječnik i jedini preživjeli član jedne židovske obitelji, koji je 1938. iz Berlina pobjegao u New York. Scenarij braća supotpisuju s Jeanom Gruaultom, cijenjenim scenaristom francuskog novog vala i Truffautovim suradnikom (Schütz, 2011: 33). Svoj prvi izvorni scenarij, za kratkometražni film *Vrti, vrti se svijet (Il court, il court le monde)* braća pišu 1987. godine, a za potrebe ovog filma iznimno se pojavljuju i pred kamerom. Ovaj film možemo smatrati njihovim početkom u području fiktionalnog filma, s obzirom da se *Falsch* klasificiralo kao televizijski ili poludokumentarni film. Taj dvanaestominutni rad rekonstruira jedan dan u životu televizijskog producenta.

Mislim na vas (Je pense à vous), 1992), prvi dugometražni igrani film i to eksperimentalno-igranog određenja, braća ostvaruju u ponovljenoj suradnji s Jeanom Gruaultom, a taj će rad belgijska kritika izrazito negativno ocijeniti. Ovaj film koji ostaje najmanje reprezentativnim u njihovoj filmografiji, a rijetko će biti i predmetom analiza, tematizira propast radničke klase (Mai, 2010: 34).

Jean-Pierre i Luc Dardenne snimaju filmove naglašene društvenokritičke oštrice. Filmovi braće Dardenne zbilju prikazuju beskompromisno, bez cenzure i uljepšavanja. Temeljna odlika njihove poetike prepoznatljiv je minimalistički stil. Taj je minimalizam dokumentaristički krut, sirov i na prvi pogled nedopadljiv, a cilj mu je bez inhibicije izraziti realnost. Dokumentarno realističkim pristupom ostvaruju dojam svakodnevnog, prozaičnog čak i banalnog, dok supstancu za svoje filmske konstrukte ovaj scenarističko-redateljski dvojac crpi iz neposredne stvarnosti.

Zapanjujuća dokumentarna uvjerljivost proizlazi iz krajnjeg realizma, gotovo naturalizma, koji se postiže snimanjem na autentičnim lokacijama, bez scenografskih intervencija, korištenjem prirodnog osvjetljenja, nepatvorenih ambijentalnih zvukova te izbjegavanjem neprizorne filmske glazbe (uz iznimku filmova *Lornina šutnja* i *Dječak s biciklom* u kojima se uvodi komponirana glazba). No, valja naglasiti kako ovdje ipak nije riječ o naturalizmu, s obzirom da kod braće ne nalazimo eksplicitne prikaze nasilja ili golotinje kao, primjerice, kod Bruna Dumonta. Polagan nedramatičan ritam, dugi statični kadrovi i snimanje iz ruke također su u funkciji ostvarivanja opisne preciznosti i realističkog dojma. Takvi postupci ujedno doprinose dramatičnosti fabule čime se pojačava emocionalni naboj filma.

Radovi braće Dardenne problematiziraju odnos individue i društva, uz manji interes za partikularnost pojedinca, a s primarnim fokusom na generička obilježja kategorija kojima ti ljudi pripadaju. Tematski ovi filmovi pokrivaju probleme nezaposlenosti i prekarnog rada, imigranata i rasizma, ali i urbanog otuđenja te međugeneracijskih odnosa. U tom bismo ih smislu, kao i predstavnike rumunjskog novog vala te Mikea Leigha i Kena Loacha, mogli smatrati ideolozima radničke klase. Na narativnoj razini u filmovima braće uobičajen je klasičan fabularni stil, pri čemu su ipak skloni otvorenim krajevima; ne nudeći odgovore ni zaključke, interpretaciju daljnjeg, izvanfilmskog zbivanja prepuštaju gledatelju.

Braća Dardenne ustrajavaju na skromnoj produkciji svojih filmova. Tako su financijska sredstva i opremu za film *Obećanje* prikupili radeći u cementari. Prvo dugometražno igranofilmsko ostvarenje kojim su bili zadovoljni (njihova prethodna dva fiktionalna filma nedostupna su javnosti) dobiva i institucionalnu potvrdu; nagrađeni tada na Canneskom festivalu postižu kasnije i golem međunarodni uspjeh. Kao u slučaju filma *Obećanje*, u belgijskoj frankofonoj zajednici produciraju se niskobudžetni filmovi u koprodukciji s francuskim i europskim partnerima, što rezultira prepoznatljivom estetikom siromaštva. No,

snimanje filmova s minimalnim budžetom iz nužde je preraslo u stil, kako je to bio slučaj i s filmovima talijanskog neorealizma. Upravo iz ograničenog proračuna proizlazi temeljna i prepoznatljiva odrednica ovoga pseudo dokumentarnog stila, a to je jednostavnost priče, dekora, kostima, osvjetljenja te skroman broj članova filmske i glumačke ekipe (Cummings u Cardullo, 2009: 107).

Njihovi filmovi puno dodirnih točaka imaju s britanskim socijalnim realizmom, konkretno s britanskim *free cinema* pokretom, *kitchen sink* dramom, te kasnije s radovima Kena Loacha i Mikea Leigha. Sviđa im se jednostavnost Johna Forda i eliptičnost Kenjija Mizoguchija (usp. Cardullo, 2009: 87-88), a kao sebi poetički srodne autore braća Dardenne navode Mauricea Pialata i Piera Paola Pasolinija, a cijene i Laurenta Canteta (ibid., 39). Od autora mlađe generacije kritičari ih uspoređuju s Brunom Dumontom, Mathieuom Kassovitzem, pripadnicima *Berlinske škole* i *Dogme 95*. Luc Dardenne smatra da više zajedničkoga imaju s Dumontom nego s predstavnicima pariškoga filma. Primjećuje kako ih s Brunom Dumontom povezuje dijaloška oskudnost te tip naracije, naime filmska događajnost koja se razvija organski. No, ključna razlika između njihovih poetika u prezentaciji je tijela, u čemu je Dumont daleko eksplicitniji. S druge strane francuski redatelj Maurice Pialat blizak im je, smatraju braća Dardenne, estetikom (niski horizonti) i društvenim određenjem protagonista (pripadnost radničkoj klasi) (Cardullo, ibid.).

5.2.1. Belgijski frankofoni film

Belgija je mlada država, osnovana 1831. godine, a čine je dvije regije i jezične zajednice - frankofona te flamanska koja čini 60% belgijskog dvokulturalnog stanovništva, uz malu germanofonu na istoku zemlje. Decentralizacija Belgije očituje se u političkoj emancipaciji glavnog grada Bruxellesa koji je stekao politički status jednak onome koji imaju Flandrija i Valonija. Taj izrazito višejezični grad, administrativni centar Europske unije i NATO stožera, iako geografski pripada Flandriji, od 18. stoljeća frankofon je te ga danas odlikuje tročetvrtinska frankofona govornička većina, što ga čini jedinom službenom dvojezičnom regijom u Belgiji. Spomenimo i da je francuski u Belgiji dugo bio jedini službeni jezik: prvi belgijski ustav sastavljen je na francuskom, krajem 19. stoljeća flamanski je priznat kao drugi nacionalni jezik, no tek je 1930-ih godina ušao u škole.

Flamanska separatistička stremljenja jačala su porastom ekonomske moći sjevera, dok je ruralna Valonija sa svojom teškom industrijom, čeličanama i rudnicima sve više slabjela. Iako je flamanski nacionalizam s godinama sve izraženiji i za zemlju predstavlja ozbiljan problem, opće je mišljenje da do podjele Belgije ipak neće doći, a to se objašnjava velikim javnim dugom, monarhijom i dvojmom što bi se u tom slučaju dogodilo s Bruxellesom.

Unatoč tome što su belgijski autorski filmovi među najkreativnijim i najindividualnijim u Europi, nesreća te malene kinematografije u tome je što se oduvijek belgijske frankofone filmove pogrešno smatralo francuskima. Osim toga, u njima se u pravilu ne pojavljuju velike glumačke zvijezde, što ih širem krugu gledatelja čini nedovoljno zanimljivima, a rijetko se prikazuju u multipleks kinima, što ih pak čini slabije dostupnima (Peterlić).⁵⁶

Zbog jezičnog, flamansko-frankofonog dualiteta, pa i regionalnog i mentalitetnog animoziteta između Valonije i Flandrije, belgijskoj kinematografiji manjka autonomije i cjelovitosti, pa ona ne posjeduje dovoljno jasno izražen identitet kojim bi se na europskoj i svjetskoj filmskoj sceni nametnula kao prepoznatljiva (Mosley, 2001: 1). Van granica zemlje najpoznatiji belgijski redateljsko-scenaristički dvojac, braća Jean-Pierre i Luc Dardenne, među malobrojnima su sineastima koji su nagradu *Zlatna palma* na Canneskom filmskom festivalu primili čak dva puta: 1999. godine za film *Rosetta*, a 2005. za film *Dijete (L'enfant)*. Tek će oni svojim izvanrednim uspjehom skrenuti pozornost na belgijsku kinematografiju.

Kako vidimo, niz je kulturnih, ekonomskih i političkih faktora odredilo povijesni razvoj i trenutno stanje u belgijskoj kinematografiji. Prije svega već spomenuta bikulturalnost i lingvistička podjela koja je rezultirala konfliktom oko regionalnog i nacionalnog identiteta, zatim intervencija države u kulturnu produkciju te ranjivost Belgije u natjecanju s konkurencijom iz stranih filmskih industrija, posebno one Sjedinjenih Američkih Država. Nadalje, valja imati na umu da se na kompetitivnom međunarodnom tržištu belgijski film mora natjecati i s, od sebe moćnijim, zemljama s kojima dijeli jezik: Nizozemskom i Francuskom. Upravo zbog procjepa između frankofone i flamanske kulture i podjele sjever –

⁵⁶ *Zvezdani trenuci belgijskog filma u: Filmski programi*. Posjećeno 10. 3. 2012. na stranici <http://www.filmski-programi.hr/tekst.php?id=121>

jug koja se temelji na povijesnoj granici latinizacije između nizozemskog/flamanskog govornog područja u Flandriji i frankofonog u Valoniji, a koja je od 1962. godine i službena, snimanje filmova u Belgiji nikad nije bilo jednostavno.

Iako belgijsku kinematografiju odlikuju ne samo izuzetna ostvarenja s područja animiranog i dokumentarnog filma (upravo je takozvana «belgijska škola» u europskim okvirima udarila temelje tradiciji socijalnog ili realističkog dokumentarnog filma), nego u novije vrijeme i igranog filma, ona je još uvijek malo poznata van granica matične zemlje. Inozemnoj publici, uz Chantal Akerman, poznata su imena samo nekolicine starijih belgijskih redatelja kao što su Henri Storck i André Delvaux, a od suvremenih autora Jaco van Dormael te Jean-Pierre i Luc Dardenne (Mosley, 2011: 4).

5.3. Robert Guédiguian

Robert Guédiguian (1953), francuski je društveno angažirani redatelj, scenarist i producent njemačko-armenskog porijekla. O svojim korijenima Guédiguian progovara u filmu *Putovanje u Armeniju* (*Le Voyage en Arménie*, 2006). U mladosti se aktivno bavi politikom, koju potom razočaran napušta ne bi li o problemima radničke klase nastavio govoriti kroz filmski medij⁵⁷. Do 2015. godine sa stalnom glumačkom ekipom snimio je sedamnaest filmova socijalnog i političkog određenja. U svojim se radovima zaokupljao i poviješću, snimivši o Françoisu Mitterandu film *Šetač Marsovim poljanama* (*Le promeneur du champ de Mars*, 2005). Filmom *Snjegovi Kilimandžara* (*Les neiges du Kilimandjaro*) vraća se 2011. godine rodnom Marseilleu kao mjestu radnje te problemima nezaposlenosti i siromaštva kao svojoj najvažnijoj temi, kakvom je autorski debitirao u filmu *Posljednje ljeto* (*Dernier été*, 1981), a vrlo ju je nadahnuto obradio i u svom tržišno najuspješnijem i možda našarmantnijem filmu *Marius i Jeannette* (*Marius et Jeannette*, 1997).

Na tragu lokalpatriotizmom obojenog stvaralaštva Marcela Pagnola i Jeana Renoira⁵⁸ koji su s gotovo djetinjim entuzijazmom ocrtaali ruralnu Provansu, Robert Guédiguian radnju svojih filmova smješta južnije, na obalu. Guédiguianova ostvarenja pripovijedaju o marsejskom proleterijatu iz kojega je i sam potekao, stoga se naziva „kvartovskim redateljem“, zaštitnikom tamošnje radničke klase. Njegov je rad prostorno i tematski usredotočen na život ribarskog naselja Estaque, smještenog sjeverozapadno od Marseillea, koji od 1940-ih godina nastanjuje radnička i useljenička populacija, pa je snažno obilježen sindikalnim borbama. Guédiguian potječe iz tipične tamošnje obitelji: otac Grégoire, Armenac, radio je kao elektromehaničar, majka Anne-Lise Gau, Njemica, bila je domaćica. U svibnju 1968. Robert

⁵⁷ U jednom razgovoru s Luceom Vigoom, Guédiguian koji prvi film snima u godini u kojoj napušta Komunističku partiju, objašnjava kako je njegovo filmsko djelovanje nastavak političkog angažmana, jer mu komunistički militantizam više za to nije odgovarajuće sredstvo. (*Regards* 11/1997)

⁵⁸ Marcel Pagnol, slavni francuski romanopisac i filmski autor, koji je djelovao u razdoblju od 1930-ih do 1950-ih, svoje je komedije i melodrame (a publika ih je naprosto obožavala, baš kao i kasnije adaptacije njegovih romana u režiji Yvesa Roberta i Claudea Berrija) snimao na autentičnim lokacijama francuskog juga. Odmak od nostalgične razbibrige za široku publiku, Renoirov je film *Toni*, koji je Pagnol producirao. Guédiguian, međutim, pun divljenja za Renoirovo kompleksno oslikavanje radničke klase, zamjera Pagnolu njegovo desničarsko uvjerenje, ali i stereotipe kojima obiluju njegovi dopadljivi, populistički filmovi.

Guédiguian, tada gimnazijalac, osniva kružok mladih komunista, čita Marxa, Pasolinija, Brechta. Ekonomiju i sociologiju diplomirat će na sveučilištu Aix-en-Provence.

Film *Toni* Jeana Renoira (1935) koji je Guédiguian kao dijete gledao na televiziji s roditeljima ostaje za njega kapitalna filmska referenca; upravo će ga taj film ponukati na pripovijedanje o radništvu. 1981. godine kritičar Charles Tesson (Kantcheff, 2013: 37) u jednom od svojih članaka razmatra tri filma prikazana te godine: *Živjeti brzo* (*Vivre vite*) Carlosa Saure, *Pogledi i osmjesi* (*Looks and smiles*) Kena Loacha i Guédiguianovo *Posljednje ljeto* (*Dernier été*). Sve spomenute radove objedinjuje tematski sklop mladenačke delinkvencije, neimaštine i pesimističnog promišljanja budućnosti. Mnogo će kasnije, 2006. godine, Guédiguian Loachu reći kako su mu upravo njegovi filmovi pomogli da snima svoje (Kantcheff, ibid.). *Posljednje ljeto*, prvi film Roberta Guédiguiana, izlazi u isto vrijeme kad i maniristička *Diva* Jean-Jacquesa Beneixa, predstavnika *cinéma de look*, estetike s kojom Guédiguian nema ni najmanju poveznicu, kao ni s filmovima komercijalne produkcije poput populističke komedije *La chèvre* Francisa Vebera, također snimljene te godine.

Ousselin vrijednost Guédiguianovih filmova nalazi u didaktičnosti koja nije dogmatična, u njegovoj sposobnosti da ideologiju u svoje filmove uključuje na iskren i pošten način, u spretnosti da usložni poetiku, koja je mogla ostati tek regionalno i militantno obojena, kao i u umijeću da snimajući uvijek u istom gradu progovara o univerzalnim temama⁵⁹. No, Michel Cadé uočava jedan paradoks u Guédiguianovu stvaralaštvu: upravo autor koji je 1980-ih vratio radnike na film zapravo govori o nestanku radničke klase, što je ponajprije uočljivo u njegovim kasnijim radovima, iz 1990-ih i 2000-ih, pa je taj povratak na neki način i posljednji pozdrav (usp. u Hayes, O'Shaughnessey, 2016: 149).

⁵⁹ Edward Ousselin : Un conte politisé : *A l'attaque !* de Robert Guédiguian. The French Review, vol. 81, no. 1, October 2007. pp. 133

5.3.1. Film predgrađa

Geografski prostor Francuske, kako primjećuje James F. Austin, od sve je veće važnosti u nacionalnoj kinematografiji, što je vidljivo u filmovima predgrađa, kao i u prikazima industrijskih gradova sjeverne Francuske, ali i pejzaža u ostvarenjima poput onih Bruna Dumonta. U razdoblju koje će uslijediti nakon nemira po rubnim predjelima francuskih gradova u listopadu 2005. te studenom 2007. godine, kad Francuska promišlja, u novom svjetlu i vrlo intenzivno, što sve zapravo čini prostor njezina šesterokuta – metropola, gradovi i selo, multietnička predgrađa, koja nastanjuju pridošlice iz kolonija i njihova djeca, ali i same bivše kolonije - film dijagnosticira prostorni problem predgrađa i predlaže lijek.⁶⁰ No, upozorava Jean-Marc Stébé, izopćenička, getoizirana predgrađa već više od trideset godina zaokupljaju pažnju političara i sociologa te postaju, kako to naziva J. Donzelot, *novim urbanim pitanjem/la nouvelle question urbaine* (*Esprit*, 1999: 258). Ova osiromašena područja na rubovima gradova, za koja se danas smatra da se pojavljuju u 19. stoljeću razvojem željeznice i u procesu industrijalizacije, iako im počeci sežu još u srednji vijek, predstavljaju epicentar svih urbanih problema i doživljava ih se kao rezervoar ukupnosti zala našeg društva, kao simbolička mjesta društvene krize. Predgrađa utjelovljuju patnju i siromaštvo, isključenost i jaz između bogatih i siromašnih (*la fracture sociale*), nasilje i geto, urbanistički neuspjeh i lošu arhitekturu; ukratko, specijalnom segregacijom najsiromašnije se zatvara u spiralu isključenosti i prekarnosti (usp. Stébé, 2016: 3-4).

Nazadovanjem industrije 1980-ih i 1990-ih godina radnička naselja u blizini tvornica transformiraju se, stanovništvo je sve heterogenije, a odnos stanovnika spram prostora u kojem žive postaje ambivalentan: smatraju ga nezadovoljavajućim, ali istodobno misle kako ne bi mogli živjeti nigdje drugdje. Nadalje, osjećaj zajedništva i pripadnosti gubi se, radnički sloj slabi, raste stopa nezaposlenosti, a formira se novi vid proleterijata snažnije određen siromaštvom i rubnom pozicijom, nego željom za društvenom promjenom. Radnički pokret više ne uspijeva širiti svoje utopije o boljem svijetu i idealnom društvu. No, osiromašenje ovog specifičnog sloja nije isključivo posljedica urušavanja tržišta rada, nego i kidanja socijalnih veza i socijalizacijskih struktura (slaba komunikacija s obitelji i susjedima), nestabilnosti obiteljske solidarnosti kao i sve učestalijih prekida bračnih veza.

⁶⁰ usp. James F. Austin, *Yale French Studies*, No. 115, *New Spaces for French and Francophone Cinema* (2009), pp. 1-6.

Filmovi predgrađa znače prijelaz između *fictions de gauche*, koje su obilježile 1970-e godine i nove socijalne osviještenosti 1990-ih, koja kao trend suočava kritičare s mnogim pitanjima. Hardwick primjećuje kako se predgrađe u francuskom filmu u 1980-im godinama istaknutije prikazuje, no tek 1990-ih, točnije desetak godina nakon Marche des beurs⁶¹, u upotrebu ulazi pojam filma predgrađa (*cinéma de banlieu*). Termin, koji će se brzo proširiti medijskim prostorom, osmislili su kritičari časopisa *Cahiers du cinéma*, a žanr će se profilirati 1980-ih i 1990-ih godina uzevši francusko predgrađe za mjesto radnje, ali i kao temu. Prostor unutar tog žanra prestaje biti pukim dekorom i nameće se ne samo kao gradivni element filma, nego i kao punopravni protagonist, što je uočljivo i u tzv. filmu francuskog sjevera, koji Austin vidi kao nadžanr filma predgrađa (2008: 221), gdje je uloga krajolika važna i višeznačna.

Redatelj i bivši sindikalist Jean-Pierre Thorn u intervjuu⁶² povodom svog filma *Nemamo markirane bicikle* (*On n'est pas des marques de vélos*) govori o diskriminaciji s kojom se nose mladi, čiji su roditelji useljenici, ljudi koji već tridesetak godina u Francuskoj plaćaju porez i imaju pravo glasa, ali istodobno i status građana drugog reda te stigmatizaciju divljaka i lopova. Njegov je cilj, kako kaže, sudjelovati u razbijanju tih klišeja. Općenito, nastavlja Thorn, predgrađa su siva, crna, tužna, vidimo ondje vandalizam i ilegalnu trgovinu. Velik dio medija, čak i kulturnih kuća, stigmatiziralo je čitavo jedno živo tkivo naše demokracije. Thorn je s pozicije umjetnika poželio formu, koja će predgrađe učiniti živim, rasplesanim, koloritnim; nov, drugačiji pogled koji nadilazi klišeje. Pogled, koji prikazuje mjesta življenja, propitivanja, odgovarajuću formu koja pokazuje bogatstvo sadržaja, koja će prenijeti taj sadržaj, aktivirati gledatelja i prisiliti ga da zauzme stav.

⁶¹ Marche pour l'égalité et contre le racisme (Marš za jednakost i protiv rasizma) koji su mediji prozvali Marche des beurs, antirasistički je mimohod koji se održavao u razdoblju od 15. listopada do 3. prosinca 1983. kao prva takva manifestacija u Francuskoj.

⁶² usp. „Mon objectif est de participer à détruire ces clichés. Généralement, les banlieues, c'est gris, noir, triste. On voit le vandalisme, le commerce illicite. La plupart des médias et des diffuseurs culturels ont stigmatisé tout un coin vivant de notre démocratie. En tant qu'artiste, je voulais une forme qui rende la banlieue vivante, dansée, colorée, un regard qui sorte des clichés. Qui montre des lieux de vie, de questionnement. Une forme qui montre la richesse du contenu, une forme adéquate pour véhiculer un contenu et rendre le spectateur actif et le forcer à prendre position.“ Glaymann Mathieu, « À propos des clichés sur la banlieue. Entretien avec Jean-Pierre Thorn, réalisateur du film *On n'est pas des marques de vélos* », *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 39-44. www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-39.htm

Dok Jean-François Richet u svom filmu *Stanje mjesta* (*État des lieux*, 1995) u kontekst predgrađa postavlja mladu radnicu, bjelkinju, film *Mržnja* (*La haine*, 1995) Mathieua Kassovitza zahtijeva još i prije pobjede francuske ekipe na Svjetskom kupu bijelu, crnu i *beur*⁶³ Francusku, kakvu prema Kassovitzovoj viziji utjelovljuju trojica protagonista.⁶⁴ Kao niz filmova sredine 1990-ih godina, i *Obećanje* braće Dardenne odražava povećanu svijest o globalizacijskoj politici: u ovom slučaju o eksploataciji ilegalnih imigranata iz Afrike, Azije i istočne Europe. Ova je tema inspirirala brojne redatelje koji su pozornost usmjerili na iskustvo imigranata i njihove djece u današnjoj Francuskoj, uz spomenutog Kassovitza kao najprovokativnijeg među njima. Malik Chibane (*Šesterokut/Hexagone*, 1994; *Mila Francuska/Douce France*, 1995), Karim Dridi (*Doviđenja/ Bye bye*, 1995) i Thomas Gilou (*Rai*, 1995) dijele zajedničke teme i lokacije što je dovelo do uobličavanja forme *filma predgrađa*, jednog prema Philu Powrieu (1999: 14) od najvažnijih generičkih konstrukata. Primarni je cilj ovih autora učiniti vidljivima skupine koje su u Francuskoj kulturno, politički i geografski marginalizirane u golemim *cités* ili projektima jeftine stanogradnje (socijalnih stanova) na rubovima većih naselja (Tarr, 1993: 173). *Obećanje* s navedenim filmovima dijeli zanimanje za zločin, odnose između Europljana i imigranata, rasu i rasizam, nezaposlenost i druge teme.⁶⁵

⁶³ kolokvijalni izraz, tj. politički neologizam koji se odnosi na pojedince sjevernoafričkog porijekla, rođene u Europi

⁶⁴ Chibane Malik, Chibane Kader, "Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique", *Mouvements*, 3/2003 (n°27-28), p. 35-38, www.cairn.info/revue-mouvements-2003-3-page-35.htm

⁶⁵ Like other films of the mid-nineties *La promesse* reflects a greater awareness of the politics of globalization: in this case the exploitation of undocumented immigrants from Africa, Asia and Eastern Europe. The subject inspired a number of filmmakers who turned their attention to the experience of immigrants and their children in present-day France. Malik Chibane (*Hexagone*, 1994, *Douce France*, 1995), Karim Dridi (*Bye bye*, 1995), Thomas Gilou (*Rai*, 1995), and most provocatively Mathieu Kassovitz (*La Haine*, 1995) share many common themes and localities and have come to form the *cinéma de banlieu*, one of the most important generic developments of the decade according to Phil Powrie (1999: 14). One major goal of the artists who invented was to bring visibility to groups within France that had been culturally and politically marginalized just as they had been geographically marginalized into the enormous *cités*, or public housing projects on the outskirts of major municipalities (Tarr, 1993: 173) *La promesse* shares with this films an interest in crime, the relations between Europeans and immigrants, race and racism, unemployment, and other themes.

6. KORPUS

Prethodno poredbenom razmatranju pojedinih motivskih i tematskih odrednica uočenih u radovima Bruna Dumonta, braće Dardenne i Roberta Guédiguiana, pristupit ćemo analizi i interpretaciji dosadašnjih radova odabranih autora, što smatramo neophodnim uvodom daljnjoj raspravi.

6.1. Bruno Dumont

Debitantsko ostvarenje Bruna Dumonta *Isusov život* (*La vie de Jésus*, 1997) tematski se kao i stilski - svojom hiperrealističkom estetikom, smješta u žanr socijalne drame. Za ovaj film ispranog kolorita, snimljen kamerom iz ruke Dumont, poput nekoć Roberta Bressona, a još prije Vittorija De Sice, upošljava neprofesionalne glumce, odabrane među nezaposlenim stanovnicima njegova rodnog grada Bailleula.

Gradić na sjeveru Francuske prostorni je okvir filma, kojim se poput sablasti kreću apatični i otuđeni likovi, čije su psihološke motivacije gledatelju slabo dokučive. Dumont karaktere prikazuje bez mistifikacije, ne zaokupljajući se njihovom psihologizacijom, čime je blizak prozedeu Jean-Pierrea i Luca Dardennea. Njegovi protagonisti djeluju automatizirano, mehanički, kao da vođeni animalnim nagonima ni o čemu ne razmišljaju; neindividualizirani, oni su tek bezlični predstavnici društvene skupine kojoj pripadaju.

Središnji protagonist drame, mladić Freddy, frustriran je i bijesan, ali nije buntovnik, vidljivo je to iz sljedećih činjenica: svira u seoskom orkestru, ne u *rock* sastavu; njegovo muško društvo ne vozi jake motore, već gotovo dječje mopede; mladić ne sudjeluje u opasnim utrkama, nego svog kanarinca brižno priprema za natjecanja, djetinjom mu upornošću reproducirajući ptičji pjev s magnetofonske trake (usp. Hardwick, 2007: 226). Nijema ptica u krletci simbolizira Freddyja, njegovu samohranu majku Yvette, nezaposlene prijatelje - otuđeni mikrokozmos u muklom, autističnom zarobljeništvu.

Lokalna proslava povijesne pobjede iz Prvoga svjetskog rata označit će rez u uspavanoj svakodnevnici Bailleula. Promjena atmosfere najočitije se materijalizira u gostionici Freddyjeve majke: umjesto svakodnevnog postava u lokalu, gostioničarke i stalnog gosta za šankom, kojima se povremeno pridruži i Freddy, ondje će se u slavljeničkom raspoloženju okupiti gotovo svi žitelji gradića. Uobičajeno pustim ulicama, sad koračaju članovi limene glazbe, a praznično ozračje, kao rijedak otklon od malomišćanske kolotečine, uvodi lik Freddyjeva suparnika u nadmetanju za naklonost njegove djevojke Marie. Time film od bezdogađajnog pseudo dokumentarnog prikaza provincijske rutine, tipičnog za mladi francuski film, prerasta u dramu s kulminacijom i tragičnim svršetkom.

Mladi imigrant Kader u stopu prati Marie, nastoji s djevojkom uspostaviti kontakt i biti u njezinoj blizini, a djevojčini odgovori na njegove bezazlene pokušaje upoznavanja postupno se mijenjaju, od straha preko agresije do pomirljive defenzivnosti i naposljetku otvorenog interesa. Interakcija s Kaderom ujedno je prva komunikacijska situacija u kojoj se očituje ma kakva Marieina reakcija, uostalom, prvi je to nastup nekog muškarca iz njezine blizine na koji djevojci i ima smisla reagirati. Iako je u pitanju pristojan i nenametljiv mladić, subjektivnom logikom mještana stranac se gledatelju nameće kao faktor prijetnje. Tako i Marie, iako zaintrigirana mladićevom pojavom, na njegovo nespretno primicanje isprva uzvratu grubošću. Zanimljivo je kako djevojka od neznanca očekuje probleme, iako upravo od domaćih, dobro joj poznatih mladića nikad nije doživjela toplinu ili nježnost.

Marieno nepovjerljivo ponašanje spram Kadera usporedivo je s Assitinom nezainteresiranošću za Igora u drami *Obećanje* Jean-Pierrea i Luca Dardenne, gdje, kako primjećuje Cardullo, „Igoru Assita sve više prirasta srcu, unatoč njezinu rezerviranom držanju, sumnji u njegove motive, čak i neprijateljstvu prema njemu“⁶⁶... (2009: 36). Slično tome nalazimo i u *Rosetti* braće Dardenne; dobrodušni mladić Riquet ondje se uzaludno pokušava približiti teško frustriranoj djevojci, koja kao da je oko sebe podigla zid. Za razliku od tek prijateljskog, eventualno platonskog odnosa para iz svake od drama braće Dardenne⁶⁷,

⁶⁶ Igor grows fond of Assita despite her reserved air, her suspicion of his motives, and even her hostility toward him.

⁶⁷ Igorova naklonost prema Assiti neće prerasti u međurasnu romansu što bi, smatra Cardullo (ibid.), sentimentaliziralo i banaliziralo ozbiljnu temu filma.

onaj Marie i Kadera u *Isusovom životu* počinje se ostvarivati, no uslijedit će brutalan prekid kad mladića iz osвете ubije Mariein dečko. Naime, iste noći Freddyjevo društvo, koje je netom iz dosade i objesti pokušalo silovati djevojčicu mažoretkinju, Kadera prelaćuje, a onda i automobilom vuće po cesti, od ćega mladić ubrzo umire.

Jedna od rijetkih emocionalnih scena filma, ona poljupca Marie i Kadera, izmjenjuje se s poetićnim prikazom oblaka zumiranog u kretanju nebom, što Mariein odnos s Kaderom simbolićki odrećuje kao ljudskiji od onog u kojem je zatoćena sa svojim dećkom Freddyjem. Prosede tom oćućujućom sekvencom izlazi iz strogo realistićkog okvira i omekšava se do snolikosti. Je li *Isusov život* drama ljubomore ili kronika ordinarnog rasizma, redatelj smatra manje vaćnim. Fokus je na Freddyjevom grizodušju i smiraju koji će on u katarzićnoj završnici pronaći u prirodi, koju do tog trenutka nikad nije osjećao u njezinoj punini (usp. Tancelin, 2001: 23).

Jedan od uvodnih kadrova visoko stiliziranog filma *Humanost* (*L'humanité*, 1999) gledatelja suoćava s truplom silovane jedanaestogodišnjakinje. Bruno Dumont nadalje prati policajca koji preuzima slućaj u njegovu tjeskobnom profesionalnom i usamljenićkom osobnom životu. Nakon pogibije supruge i djeteta u prometnoj nesreći Pharaon Winter živi s hiperprotektivnom majkom dok je oćinska figura odsutna⁶⁸ i tek se površno drući s jednim mlaćim parom iz susjedstva. Pharaonova susjeda Domino, tvornićka radnica, u vezi je s Josephom, vozaćem školskog autobusa, agresivnim muškarcem koji divlja pustim ulićicama uvijek uspavanog mještaća. Domino govori Josephu da je Pharaon izgubio zarućnicu i dijete, to isto kasnije Domino kazuje Pharaonova majka; prića je eliptića, o protagonistima u pravilu ne saznajemo ništa osim prizornih oćitosti, što je blisko Bressonovu prosedeu. *Humanost* se stoga na prvoj razini ćitanja nadaje kao kriminalistićka prića s oćekivanim elementima zloćina, istrage i razrješenja privoćenjem krivca, no u dubljim slojevima ukazuje se osebujna filozofska drama duhovnog karaktera.

Film se otvara pejzaćnim totalom blatnog polja; vidljiva su tri stabla slijeva i muška prilika koja se brdom uspinje prema gornjem desnom rubu kadra, uz hipertrofirani zvuk njegova

⁶⁸ obilježje svih Dumontovih filmova (izuzev *Hadewijch*, gdje otac, doduše, zauzet visokom politićkom funkcijom, za kćer nema vremena)

koračanja i disanja. Krupni plan na muškarca u pokretu ubrzo će ga u dijegetskom okviru fiksirati kao središnjeg protagonista. Čovjek preskače ogradu u pustopoljini, pa se baca u blato te ostaje ondje nepomično ležati. Uslijedit će izmjena dugih pejzažnih totala i krupnih planova muškarčeva lica uz prizornu glazbu, neku elegičnu klasiku s autoradija. Muškarac se penje na brdo kao lualica u Dumontovu filmu *Izvan sotine*. Dok kišne kapi udaraju o vjetrobransko staklo policijskog vozila, a muškarac telefonski podnosi izvješće pretpostavljenom, Dumont gledatelja bez psihološke pripreme prestravljuje krupnim planom okrvavljenog ženskog spolovila.

Policajac Pharaon govori malo i sporo, ali njegov pogled i facijalne ekspresije upućuju na intenzivnu introspektivnost. Pokazat će se da je u svojoj maloj, izoliranoj zajednici upravo on glas razuma koji doduše nitko ne čuje, kako je bio slučaj i s umjetnicom bezrazložno zatvorenom u umobolnici (*Camille Claudel 1915*). Pharaon je čovjek inhibiran i smjieran, usporenih kretnji, što upućuje na smanjene intelektualne sposobnosti, no oči su mu bistre i žive. Vidimo ga kako se kreće (hoda, vozi automobil ili bicikl) seoskim cestama poput Freddyja (*Isusov život*), uz prizorne zvukove pjeva ptica i zujanje dinamika bicikla dok pejzaž odražava njegovo duševno stanje.

Pharaon podsjeća na junaka vrlo uspješne francuske komercijalne komedije *Dobrodošli u Ch'tis* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2008) Danyja Boona koja parodira mentalitet francuskog sjevera, s tom razlikom što starosjedilac Pharaon perceptivnosti i humornosti stranca u komediji oponira djetinjom mirnoćom i gotovo organskom mudrošću. Munchovski vrisak na vlak koji tutnji pokraj mjesta na kojem tek stručak cvijeća svjedoči o nedavnom zločinu, čitamo kao ispucavanje policajčeva očaja u pejzažu, bezličnoj pustari, baš kao i Freddyjevo urlikanje u polju (*Isusov život*). U Domino i Josephu prepoznajemo Freddyja i Marie (*Isusov život*). Postupci oba para instinktivni su, animalni. Nasilnu kopulaciju Josepha i Domino Pharaon promatra nepomičan na vratima djevojčina stana, a Domino će ga zbog neprimjerenog ponašanja ukoriti poput djeteta. Voajerizam naoko posve ravnodušnog Pharaona apsurdan je u svojoj nemotiviranosti.

Zlostavljanje slabijeg provodni je motiv Dumontovih filmova. Dok u *Isusovu životu* grupa mladića maltretira djevojčicu mažoretkinju ili usamljenog stranca, ovdje mnogobrojno i glasno muško društvo u gostionici zadirkuje djevojku koja sjedi sama za susjednim stolom. Potom dobacuju i Domino koja je u Josephovoj i Pharaonovoj pratnji. Dvojica mladića ne

usuđuju se suprotstaviti brojčano nadmoćnijoj skupini, iako je jedan rabijatni *macho*, a drugi predstavnik zakona, doduše te večeri izvan službe. Joseph i Pharaon kipte od bijesa, ali nijedan ne poduzima ništa, čime se dvorazinski metaforizira nemoć, kako maskulinosti, tako i penalnog sustava.

Bruno Dumont nakon uspjeha s filmom *Humanost* odlazi u Ameriku snimati fantastični film *Kraj* (*The End*), složen i produkcijski skup projekt sa specijalnim efektima. Snimit će na koncu financijski nezahtjevnije ostvarenje *Twentynine Palms* (*Twentynine Palms*, 2003) i to na gotovo istom mjestu na kojem Michelangelo Antonioni snima *Točku Zabriskie* (*Zabriskie Point*, 1970), a Gus Van Sant film *Gerry* (2002).

Radnja Dumontova filma otpočinje na hektičnom autoputu na izlazu iz Los Angelesa. Dvoje protagonista, za volanom američki fotograf David i Katia, njegova djevojka rusko-francuskog porijekla sklopčana na stražnjem sjedalu, prodiru sve dublje u Nacionalni park *Joshua Tree* kako bi istražili lokacije za snimanje. Odsjedaju u turističkom naselju usred pustinje Mojave i ubrzo upadaju u za Dumontove filmove tipičnu rutinu automatiziranih radnji i koncentričnih kretanja. U ovom su to slučaju vožnje pustinjom, plivanje u hotelskom bazenu, ukratko ciklična dinamika svađa, mirenja i predatorskog seksa. U više navrata Katia i David u statičnim kadrovima na stijenama kontempliraju nebo i oblake kao i Freddy u polju (*Isusov život*). Za Prédala su Katia i David antagonistički par koji postoji samo u trenucima seksualnog zanosa (2008: 81-84).

Mogli bismo reći kako je ovdje riječ o eksperimentalnom erotskom hororu s alternativnom završnicom. Dumont u poziciju žrtve silovanja koje se zbiva pred očima partnera postavlja muškarca, Davida, čime kao i u *Humanosti* promišlja temu ugrožene muškosti. Na drugoj razini iščitavanja, zbog frustracije kakva proizlazi iz dvostruke nemogućnosti komuniciranja dvoje likova koji su nam tijekom čitavog filma jedini u fokusu, Dumontovo bi se ostvarenje moglo tumačiti i kao metafora društvene alijencije. Protagonisti *Twentynine Palms* poput svih karaktera Bruna Dumonta enigmatični su; zbivanje je do samog klimaksa usporeno i suštinski bezdogađajno, no ozračje iščekivanja i nejasne prijetnje podsjeća na Spielbergov film *Dvoboj* (*Duel*, 1971), a nemoguće je u ovom kontekstu ne sjetiti se i Kubrickovog distopijskog filma *Paklena naranča* iz iste godine (Prédal: 2008: 83).

Van Santov *Gerry* također počinje sekvencom meditativne vožnje na otvorenoj cesti u trajanju od pet minuta i dvadeset i pet sekundi. Kad dvojica mladića ukorače u pustinju zvučna vrpca, koja je do tada bila ispunjena violinskim instrumentalom, puni se prijetećim zvukovima. Mladići se prvo šutke voze, pa bez riječi pješače, njihova je motivacija nejasna, čime podsjećaju na Dumontove likove u kretanju. Ozračje nelagode pojačavaju realni zvukovi huka ptica, hipertrofiranog škriputanja koraka i disanja, što nalazimo i kod Dumonta. Tek u osmoj minuti jedan se mladić drugome obraća imenom, Gerry, jer ovaj nepažnjom skrene s utabanog puteljka. Kad pomislimo da je cesta posve pusta, ipak prođe jedan kamionet, kad zaključimo da su mladići usred pustoši, stazom nailaze šetači i izletnici što upućuje na to da se dvojica prijatelja ne nalaze u divljini, nego u kontroliranim uvjetima nacionalnog parka. Naprotiv, kad zađu dublje u pustinju i doista se izgube, nikakvih ukazatelja na opasnost neće biti, prijeteća glazba izostaje. Ipak, u ovom filmu, suprotno Antonionijevom i Dumontovom slučaju, pejzaž nije metafora, nego doslovno poprište borbe čovjeka i prirode.

Antonionijeva drama *Točka Zabriskie* promiseće se tek u 35. minuti u film ceste i to u pustinji Mojave, na lokaciji Dumontova i Van Santova filma. Do tada pratimo studentske nemire u kojima sudjeluje jedno od dvoje središnjih protagonista. Oboje atraktivne fizionomije i glamurozne pojave, poput Dumontovih Katie i Davida - Daria u skupom automobilu, on u ukradenom avionu - susreću se na putu do svojih odredišta. Dok se u *Gerryju* dvojica fizički izgubljenih protagonista vrte u krug tražeći izlaz, Dumontovi likovi kruže svjesno i svojevoljno.

Stilizacija začudne scene koreografirane orgije u pustinjskom pijesku (*Točka Zabriskie*) u opreci je s Dumontovim sirovim scenama kopulacije na stijenama u pustinji. Nakon pustinjske avanture slučajni par se rastaje, ona nastavlja put na konferenciju u Phoenix, on vraća ukradeni zrakoplov u Los Angeles. *Točka Zabriskie* najnarrativniji je film od triju ovdje razmatranih, posve je ondje jasno tko kamo ide i zašto. Kao i u *Twentynine Palms* imena likova istovjetna su onima glumaca koji ih utjelovljuju. Sva tri filma - Dumontov, Antonionijev i Van Santov - završavaju smrću jednoga od dvaju glavnih protagonista, jednoga od partnera (*Točka Zabriskie*, *Twentynine Palms*) tj. prijatelja (*Gerry*). Na kraju filma Daria umišlja da hotel u kojem njezin poslodavac održava sastanak s investitorima leti u zrak. Scena koja se u alternativnoj završnici unedogled ponavlja, podsjećajući na alternativni

svršetak filma *Twentynine Palms*, a prikazana iz raznih kuteva, očuđujuća je kao i ona koreografiranih nagih tijela u pustinji.

Flandrija (*Flandres*, 2006) naturalistička je alegorija o ljubavi i ratu, smještena u ruralnu Francusku. Kao i u filmovima *Isusov život* i *Izvan sotone* i ovdje se formira ljubavni trokut: djevojka razočarana nesposobnošću svog zaručnika da joj iskaže ljubav, zatrudni s drugim muškarcem iz sela. Ona će samovati u neimaštini dok njih dvojica, zaručnik i ljubavnik, zajedno na dalekom, neimenovanom ratištu ubijaju civile.

Mladić korača kroz pejzaž do ograde pašnjaka (kao i Pharaon u *Humanosti*), nasrće na svoju djevojku, da bi nakon klimaksa ležali u travi i promatrali ogoljele krošnje i nebo (poput Freddyja i Marie, Marie i Kadera/*Isusov sin*, Katie i Davida/*Twentynine Palms*). On je zabavljen poslom oko traktora, baš kao Freddy i njegovi prijatelji popravljanjem starog automobila. Upućuje li time Dumont na mehaniku čovjeka, prispodobljivu onoj stroja? *Flandriju* kritičari smatraju neizravnom posvetom *Džeparu* (*Pickpocket*, 1959) Roberta Bressona, ali i Bressonovom filmu *Novac* (*L'argent*, 1983).

Hadewijch (2009) je pripovijest o mladoj parižanki Céline koja se poistovjećuje s flamanskom mističnom pjesnikinjom Hadewijch iz 13. stoljeća i kao takva stvarne, njoj dostupne muškarce odbacuje zbog ljubavi prema Isusu Kristu. No, nakon što je izbace iz samostana zbog fanatizma kojim uznemiruje ostale redovnice, ona se iznova prepuštena sekularnom životu, emocionalno vezuje za radikalnog islamista Yassinea. Pratimo odnos dvoje naoko nespojivih religijskih fanatika, no priča ostaje otvorenog kraja, bez odgovora pronalazi li Céline Boga. Dumont će se požaliti da ga pogrešno interpretiraju kao katoličkog redatelja, jer, kako kaže, ljudi očito ne razlikuju sakralno od duhovnog (Tancelin, 2001: 78).

U prirodi se ogleda glasna odsutnost, napisat će Alligier promišljajući ulogu i značenje krajolika kod Dumonta (2012: 40), pa tako u maglovitom zimskom pejzažu eponimska protagonistica silazi šumom, čuju se njezini koraci, disanje, šmrcaje, hladno joj je. Kreće se prema kapelici, u daljini odjekuju zvona. Kadar se otvara na crkvu koja se time metonimijski postavlja u središte radnje i kontekstualizira film. Nakon reza dizalica spušta teret usred samostanskog klaustara, slijedi krupni plan na jednog od radnika nesvakidašnjeg, pamtljivog lika; time su uvedena dva središnja lika.

Novakinja Hadewijch opsesivno moli, zatvorena svojevolutno u samostanskoj ćeliji kao što Camille Claudel (*Camille Claudel 1915*, 2013), doduše ne svojom voljom, čini u umobolnici. Kamera naglašava opozicije eksterijer - interijer, samostanske zidine - okolna šuma. Nadstojnica je zabrinuta zbog Célininog fanatizma, namjernog smrzavanja i samoizgladnjivanja. Uplakana, djevojka svaki komad kruha dijeli s pticama. Na koncu je isključuju iz zajednice kao egocentričnu karikaturu redovnice kojoj nedostaje poniznosti. Njezina pobožnost procijenjena je kao devijantna, izraz neprilagođenosti i ludila, jer koliko je odricanje poželjno, samonametnuti martirij to nikako nije.

U policijsko vozilo za to vrijeme uvode radnika neobičnog lica, očito zatvorenika na društveno korisnom radu. Svi su negdje zatvoreni – u zatvoru, samostanu, u sebi samima. Céline s imućnim roditeljima i rasnim psićem nastanjuje raskošan građanski stan s pozlaćenim štukaturama, u palači otmjene pariške četvrti Île Saint-Louis. Stan Célineinih roditelja podsjeća na crkvu, ali je svojom raskoši u opoziciji s katoličkom askeзом. Otac ministar u elegantnom odijelu dovozi Céline iz samostana u limuzini s vozačem. Ona je studentica teologije, koja će u kafiću sjesti za stol s nepoznatim arapskim mladićima. Nakon koncerta na obali Sene na koji odlazi s Yassineom, jednim od njih, ona ga poziva na obiteljsku večeru koju poslužuje livrirana posluđa, a njezin otac za stolom s mladićem vodi patronizirajući razgovor o njegovim poslovnim perspektivama.

Yassine živi u neboderu u betonskom prigradskom naselju s improviziranom džamijom u garaži, gdje njegov brat Nassir naučava vjeronauk. U grmlju koje ispunjava prostor između zgrada, iz ptičje perspektive djevojci se pričinja križ. Yassine je upoznaje s bratom koji ih na kraju odvede u neimenovanu islamsku zemlju (ni u *Flandriji* ne znamo gdje se rat zapravo zbiva). Dumont ovdje čini dvostruki odmak od svog uobičajenog prosedea: mijenja Bailleul za Pariz i izbjegava eksplicitne seksualne scene.

Dok su kod braće Dardenne uobičajeni otvoreni krajevi, kod Dumonta su to alternativni svršetci (u jednoj sceni njih se troje raznesu na postaji metroa Kléber nakon posjeta islamskoj braći, no već je u sljedećoj Hadewijch u samostanu - analepsa ili halucinacija?). Eksplozija na svršetku filma podsjeća na završne minute Antonionijeve *Točke Zabriske*, gdje se - kako primjećuje i Matthew Gandy (u Lefebvre, 2006: 327) - ona događa samo u Darijinoj glavi. Djevojčina destruktivna fantazija istovremeno je politička opsjena i imaginarni pokušaj osвете za smrt njezina ljubavnika.

Izvan sotonu (*Hors satan*, 2011) hipnotičan je film s elementima spiritualnog, transcendentnog, čijom se fabulom provlače varijacije pseudoprimitivnih rituala te manifestacije religioznog ludila. Zvučnu kulisu kao i u ostalim Dumontovim filmovima čine isključivo prirodni zvukovi (pseći lavež, ptičji pjev itd.). Kao i u *Isusovom životu* uočljivo je neprekidno kretanje - divljanje mjesnih bajkera, ali i nijemo pješačenje bez kraja dvoje glavnih protagonista. Mistični iscjelitelj i njegova apatična, gotovo katatonična sljedbenica kreću se neveselim krajolikom, uspinju se pješčanim dinama i ogoljelim brdima, po inerciji, kao pod hipnozom. I ovdje nalazimo za Dumonta paradigmatske elemente: obična, čak nelijepa, blijeda i iscrpljena lica, hiperrealističku fotografiju, gotovo do neizdrživosti razvučene krupne planove u alternaciji s pejzažnim totalima; potisnutu ili pak realiziranu agresivnost likova, repetitivnost (sablasna pjesmica ponavljalica koju u polju pjevuše neka djeca pojavivši se niotkuda), natruhe mizoginije (golotinja objektiviziranog ženskog tijela lišenog erotičnosti). U destruktivnoj završnici krajolik nestaje u dijaboličnom plamenu. Ljubavni trokut žene i dvaju muškaraca, domaćeg seljaka i tajnovitog došljaka, stranca u maloj zatvorenoj zajednici, podsjeća na dolazak Kadera u provincijski gradić (*Isusov život*), ali i na tumananje protagonistice filma *Lutalica* (*Sans toit, ni loi* 1985) Agnès Varda.

Camille Claudel 1915 (*Camille Claudel 1915*, 2013) drama je o senzibilnoj i strastvenoj kiparici tragične sudbine s početka 20. stoljeća, iz vremena kad je svijet umjetnosti još rezerviran za muškarce. Camille Claudel⁶⁹ sestra je pjesnika, katoličkog mislioca i diplomata Paula Claudela, koja je razdoblje Prvog svjetskog rata provela u umobolnici na jugu Francuske kamo ju 1914. godine smješta obitelj. Film se može shvatiti kao kronološki nastavak biografske drame Bruna Nuytena iz 1988. godine, a izoštava tri Camilleina usamljenička dana u sanatoriju: upoznajemo je u trenutku kad odustaje od umjetnosti, nakon prekida veze s kiparom Augusteom Rodinom. Sve što u samoći izolacije nadarena umjetnica može činiti jest očajničko iščekivanje bratova posjeta. U sporednim su ulogama stvarni pacijenti bolnice u kojoj je film sniman, jer Dumont za potrebe svojih filmova uvijek koristi stanovnike određenog kraja ili realno pripadajuće elemente pojedinim situacijama, a kako bi ostvario stvarnosnu iluziju. Jedan je ovo od triju Dumontovih filmova situiranih izvan područja sjeverne Francuske (*Twentynine Palms*, *Hadewijch*).

⁶⁹ u naslovnoj ulozi Juliette Binoche, prva glumačka zvijezda angažirana u nekom Dumontovu filmu

Usvojim introspektivnim promišljanjima jedini glas razuma u sanatoriju (poput Pharaona u njegovoj maloj, zatvorenoj zajednici/*Humanost*), Camille Claudel pokušava očuvati hladnu glavu, svjesna da ju je obitelj napustila. Brat koji ju je ostavio u ustanovi zatvorenog tipa, zapravo je taj koji je rastrojen i obuzet vjerskim fanatizmom; lik okrutnog i blaziranog bigota uvodi se njegovom teatralnom molitvom u polju. Eksterijeri u kontrastu s interijerima (stablo poput umjetničke instalacije u dvorištu, prirodno svjetlo spram sjenovite, sumračne ili posve zatamnjene unutrašnjosti sanatorija) simboliziraju jukstapoziciju psihičkog stanja Camille i ostalih pacijentica. Tri odabrana dana kojima gledatelj svjedoči, sinegdoha su njenih dvadeset i devet godina umobolničke internacije, čije je bezrazložnosti svjesno i tamošnje osoblje.

O Camille Claudel kao osobi i umjetnici Dumont u filmu ne kazuje ništa, on koncentrat njezine nesreće postiže elipsom i repetitivnim minimalizmom. Stoga se čini kako se film ne može čitati u biografskom ili obrazovnom ključu, nego isključivo kao umjetničko viđenje jedne patnje. Ipak, suvremeno biografsko i memoarsko pismo (« writing back » ili feminističko preispisivanje povijesti) podrazumijeva brojna djela koja eksperimentiraju s konvencijama tog žanra, propitujući time i mehanizme klasične historiografije i kolektivnog pamćenja; riječ je o širokoj kategoriji koja može uključiti i ovaj film te bi se on u tom smislu mogao koristiti u obrazovne svrhe, a refleksije o socijalnom (više od jedne patnje) u filmu ima na pretek, od vjerskog fanatizma do patrijarhata i strukturalnog nasilja koje dovodi ženu/umjetnicu u situaciju gubitka individualnih sloboda.

6.2. Braća Dardenne

Ako zanemarimo prva dva igranofilmska ostvarenja Jean-Pierrea i Luca Dardennea koja više nije moguće vidjeti, a braća nezadovoljna rezultatom i njihovom recepcijom o njima odbijaju govoriti, do sada su snimili osam dugometražnih igranih filmova: *Obećanje* (*La promesse*, 1996), *Rosetta* (*Rosetta*, 1999), *Sin* (*Le fils*, 2002), *Dijete* (*L'enfant*, 2005), *Lornina šutnja* (*La silence de Lorna*, 2008), *Dječak s biciklom* (*Le gamin au vélo*, 2011), *Dva dana, jedna noć* (*Deux jours, une nuit*, 2014), *Nepoznata djevojka* (*La fille inconnue*, 2016).

Riječ je o socijalno realističkim ostvarenjima, društveno i politički angažiranim, koji su na prvoj razini čitanja intimne drame, dok socioekonomsku tematiku razlažu tek u svom širem značenju. Tako se *Obećanje*, *Lornina šutnja*, rubno i *Dva dana, jedna noć* zaokupljaju problemom imigracije, a *Rosetta* i *Dva dana, jedna noć* tržištem rada. Tinejdžeri su u središtu filmova *Obećanje*, *Rosetta* i *Sin*, mlade žene nalazimo u fokusu *Lornine šutnje*, *Dva dana, jedna noć* i *Nepoznate djevojke*, poremećen odnos oca i sina u *Obećanju* i *Dječaku s biciklom*, jednoroditeljske obitelji u *Obećanju*, *Rosetti* i *Dječaku s biciklom*, no svima je, osim u manjoj mjeri *Lorninoj šutnji*, zajedničko tematiziranje obiteljskih i šire, međugeneracijskih odnosa.

Adolescent Igor, fokalizator zbivanja u drami *Obećanje* (*La promesse*, 1996), odrađuje praksu na benzinskoj crpki. U prvim kadrovima filma mladić drsko krade novčanik jednoj od mušterija, nekoj starijoj ženi. No ubrzo će odustati od tog radnog mjesta, jer mora pripomagati ocu u njegovim nezakonitim poslovima. Njegov otac Roger prebacuje ilegalne useljenike preko granice ili im iznajmljuje loš smještaj u ruševnoj zgradi, zapošljavajući ih na crno kao građevinske radnike. Jednog dana Igor ih na gradilište dolazi upozoriti na iznenadnu inspekciju, a Hamidou, jedan od Afrikanca, u pokušaju bijega pada sa skele. Hamidou podliježe ozljedama, samo zato što beskrupulozni Roger u strahu od policije odbija pozvati pomoć. Dječak čovjeku na smrti obeća da će brinuti o njegovoj ženi i djetetu.

Iako je u fokusu filma problematiziranje socioekonomske situacije u Belgiji 1990-ih godina, rasizma i eksploatacije radne snage, *Obećanje* je primarno osobna priča o ocu i sinu čiji je odnos ambivalentan, istodobno nježan i grub, no ipak ne posve disfunkcionalan. Dječak je rastrzan između privrženosti roditeljskom autoritetu i straha od posljedica očevih kriminalnih radnji s jedne strane te obećanja muškarcu za čiju smrt krivnju snosi upravo njegov otac. Petneastogodišnjak je opčinjen Hamidouovom udovicom, ponosnom i elegantnom Asittom,

pomaže joj, uhodi je, divi joj se. Roger grubo pokušava spriječiti sina da Asiti prizna što se na gradilištu dogodilo. Kad je Igor napokon suoči s istinom, ona odustaje od odlaska na rad u Italiju i s Igorom se vraća u grad. Robin Wood u prosedeu braće Dardenne uočava specifičnost koju naziva demokratskošću. Kako objašnjava, oni se prema gledatelju odnose s poštovanjem, osiguravaju mu neuobičajeno visok stupanj slobode u čitanju i interpretaciji viđenog, jer mu nikad ne sugeriraju na koji način da se odnosi spram karaktera ili da procjenjuje njihove postupke, a kako to čini Hollywood, u velikoj mjeri i europska kinematografija (čak i neorealizam!)⁷⁰ (Cardullo, 2009: 26). Otvoreni svršetak filma gledatelja prepušta nagađanjima o izvanfilmskim zbivanjima: hoće li Assita prijaviti Igorova oca policiji ili tek propisno pokopati supruga i onda ipak napustiti Belgiju.

Rosetta (*Rosetta*, 1999), drama je snimljena s neprofesionalnom glumicom⁷¹ u eponimskoj ulozi i u autentičnim interijerima i eksterijerima, pa se gledatelju mjestimice nameće dvojba je li riječ o hiperrealističkoj fikciji ili čak o dokumentarnom filmu. Rosetta je lik koji gleda, ali ne vidi, oslijepljena je bijesom, pri čemu osjeća da je i ona nevidljiva drugima. Na početku filma osamnaestogodišnjakinja koja živi u prikolici s majkom alkoholičarkom, izbačena je iz tvornice, kad joj istekne ugovor o probnom radu. Opipljivi su njena nelagoda i sram što zbog majčine slabosti i autodestrukcije mora živjeti u improviziranom naselju na rubu šume. Tek površno komunicira s ljudima u prolazu, usamljena je i prepuštena sebi. Kako bi se prehranila daje staru robu u zalagaonicu, lovi ribu i uporno, ali bezuspješno posvuda traži posao. Teško se miri sa situacijom, želi zaposlenje pod svaku cijenu, pa će u završnici jedinom prijatelju pokušati oteti posao na štandu s vaflima. Tog mladića koji joj je vrlo naklonjen Rosetta doživljava kao konkurenciju, a ne kao podršku, što je jasno iz scene u kojoj on upada u kaljužu pokušavajući joj pomoći, no ona ga, kad se sama domogne čvrstog tla, ostavlja da se

⁷⁰ The Dardennes are the most democratic of filmmakers. They always treat the spectator with respect, as their equal. To a highly unusual degree we are given our freedom to read and respond to the images. We are never told how to relate to the characters, how to judge their actions, by any of the means Hollywood and most European cinema (even neorealism!) have conditioned us to do.

⁷¹ Na stvarnosnom dojmu braća Dardenne dobivaju upošljavanjem neprofesionalnih glumaca koji ne odgovaraju kanoniziranim tipovima ljepote, što je na tragu metoda Bruna Dumonta, Kena Loacha, Dannyja Boylea.

koprca u prljavoj vodi. Mladić se gotovo utopi, samo zato što Rosetta očajnički želi njegovo ni po čemu osobito radno mjesto.

Rosettin bijes, očajanje, upornost bez predaje frapiraju, promatrana iz pozicije socioekonomske sigurnosti djevojčina grčevitost može djelovati bezumno, čak i tragikomično, jer doima se poput furiozne luđakinje, u njenom se nastupu miješaju mladenački bunt i histerija sredovječne žene. Izuvanje i skrivanje u grmlju cipela "za grad" te nazivanje gumenih čizama za hodanje šumom, do njezina sirotinjskog naselja, simboliziraju tranziciju. Bolovi u trbuhu koji ostaju nerazjašnjeni (posljedica neadekvatnih higijenskih uvjeta i možda zagađene vode, neredovite i nedostatne prehrane ili kakve kronične bolesti), simbol su njezine patnje. Braća Dardenne žanrovski ovaj film određuju kao ratni, jer Rosetta kreće u križarski pohod i za sobom ostavlja spaljenu zemlju (usp. Cardullo, 2009: 82). Ona će u svom očajanju uništavati sve pred sobom, pa i ono čemu silno teži – prijateljstvo i poštovanje.⁷²

Prva scena drame *Sin (Le fils, 2002)* s leđa prikazuje središnjeg protagonista Oliviera u njegovoj radnoj svakodnevici. Kao i u drami *Rosetta*, gdje gotovo u realnom vremenu pratimo djevojčinu borbu za zaposlenje, ovdje je dokumentarno prikazana rutina radione u Centru za osposobljavanje maloljetnih prijestupnika, gdje sredovječni Olivier podučava stolarskom zanatu. U školskoj administraciji Olivier saznaje da se u njegovu školu upravo upisao dječak koji mu je usmrtio sina. Istog dana bivša će mu supruga Magali obznaniti da se preudaje, jer čeka dijete s novim partnerom. Olivier nakon tog saznanja nastavlja mehanički raditi po kuhinji što pratimo u stvarnom vremenu, a onda trči za njom i pita je zašto mu je to došla reći baš danas, kad je doznao da je ubojica njihova sina pušten iz maloljetničkog zatvora. Kad Magali shvati da je dječak na slobodi i u Olivierovoj blizini, onesvijestit će se na parkiralištu.

Olivier Francisa ipak prima u svoju grupu, mladić se veže za njega, prešućuje zašto je pet godina proveo u zatvoru, nejasno odaje da je to bilo zbog krađe „i drugih stvari“, tek kasnije priznaje da je ubio dječaka što ga je zatekao na stražnjem sjedištu automobila, iz kojeg je

⁷² Drama *Rosetta* u Belgiji je iznjedrila zakon znan kao *Plan Rosetta*, koji poslodavcima zabranjuje da maloljetne radnike plaćaju ispod minimalnog dohotka, a stupa na snagu 1999. godine.

pokušavao ukrasti radio prijamnik. Tragedija se zbila spletom nesretnih okolnosti; kad ga dječčić u strahu udari, Francis će ga u panici zadaviti. Olivier mu u skladištu svog brata otkrije da je dječak kojeg je ubio bio njegov sin. Slijedi natjeravanje po drvarnici, hrvanje u šumi, kao u filmu *Dječak s biciklom*. Zanimljivo je da se u šumi okončava i drama *Lornina šutnja*.

Svojim naoko hladnim, automatiziranim postupcima Olivier potiskuje frustraciju, bijes, osvetničke misli. Predan je nastavničkom radu, a u slobodno vrijeme opsesivno vježba. Za Francisa je on istodobno očinska figura i potencijalni krvnik; tenzije proizlaze upravo iz njegovih previranja između oprosta i osвете. Olivierovim ustezanjem od impulsa da usmrti dječaka ostvaruje se dramska napetost sve do kulminacije kad ga on u šumi pokuša zadaviti. Idejno ishodište drame *Sin* parabola je o očinskoj ljubavi, pripovijest o Abrahamu i Izaku. Film je eliptičan, kako je to zamjetljivo i kod Bruna Dumonta, ali i Bressona, gledatelj postupno, i to vrlo polako, iz konteksta iščitava okrajke elementarnih podataka o Olivierovom životu i obitelji; on je stolar, njegov brat vodi pilanu, Olivierova bivša supruga je trgovkinja na benzinskoj crpki. Francis jedini od svojih školskih kolega vikendima samuje, jer praktički nema obitelj; time se mladić i njegov mentor nalaze u sličnoj situaciji - i Olivier je posve sam, nagađamo da mu je brak propao nakon smrti sina, možda uslijed međusobnog predbacivanja bračnih partnera za djetetovu smrt. Dok se Olivier povukao u sebe, njegova se bivša supruga s gubitkom izborila uspostavivši novu obiteljsku rutinu s drugim muškarcem.

U prvoj sceni drame *Dijete (L'enfant, 2005)* osamnaestogodišnja se Sonia s novorođenčecom u naručju i plastičnom vrećicom u ruci uspinje stubama. Vrata doma koji dijeli s partnerom Brunom otvara joj nepoznat mladi par; Bruno im je iznajmio stan na tjedan dana i nestao. Sonia ga grozničavo traži po kafićima, na obali rijeke Meuse, konačno je prijatelj dovozi do Bruna, no on ne pokazuje interes za nju ni za tek rođeno dijete, obuzet je svojim krađama i preprodajama. Izmjenjuju se njihovi boravci u prenoćištu s njegovim mutnim poslovima. Bruno potom prodaje vlastito dijete s planom da policiji kaže kako su mu ga ukrali dok je drijemao u botaničkom vrtu. Kad Soniji prizna što je učinio, ona se onesvijesti, a on je iznenađen njenom reakcijom. Naposljetku, Bruno uspjeva vratiti bebu, no duguje mafiji novac.

Sonia i Bruno dvoje su neodgovornih adolescenata, ona je doduše osjećajnija, on hladan i beskrupulozan. Kod Bruna je očito posvemašnje otuđenje, disfunkcionalnost, izostanak

emocija; kakva je njegova majka prema njemu, takav je on prema svojoj bebi. Kad majci povjeri u što se upleo, ona će ga izbaciti iz kuće odbivši mu pomoći, a on pada u dužničko ropstvo i mora krasti kako bi vratio novac krijumčarima djece.

U drami *Lornina šutnja* (*Le silence de Lorna*, 2008) mlada Albanka Lorna od dolaska u Belgiju radi u kemijskoj čistionici i sanja o zajedničkom životu s dečkom Sokolom i otvaranju vlastite zalogajnice. No, preduvjet za novi početak u obećanoj zemlji belgijsko je državljanstvo. Belgijankom Lorna postaje udajom za narkomana Claudyja, a novac potreban za pokretanje obrta trebala bi osigurati dogovorenim brakom s bogatim Rusom kad ona njemu omogući državljanstvo, što će biti moguće nakon razvoda od Claudyja ili pak njegove smrti. Lorna brak s Claudyjem želi okončati rastavom, no beskrupulozni taksist Fabio, pripadnik lokalne mafije, za to ne želi ni čuti: narkoman je bio idealan kandidat za dogovorenu ženidbu, jer nikoga njegova smrt neće začuditi. Dok Fabio i Sokol nestrpljivo, a Lorna sa strepnjom iščekuju razvoj događaja, Claudy se sve jače veže za nju te mu paradoksalno upravo ona daje motivaciju za odvikavanje od droge. Kako bi Claudyju spasila život, a da time ipak ne ugrozi plan, Lorna odluči fingirati obiteljsko nasilje i tako uspijeva dobiti razvod po ubrzanom postupku. Claudyja spoznaja da ga Lorna napušta toliko rastuži da se odluči vratiti drogi, a Lorna tjerajući dilera iz njihova stana osvijesti da je Claudy jedina osoba kojoj je istinski do nje stalo. Nakon što provedu noć zajedno, sljedećeg dana zaljubljeni Claudy kupuje bicikl kako bi mu brže prošlo vrijeme do Lorninih povrataka s posla, pozdravljaju se i on veselo odjuri niz ulicu.

Jedini trenutak kad ih vidimo sretne zajedno ujedno je i njihov oproštaj. U sceni koja slijedi Lorna u njihovom stanu prebire po Claudyjevoj odjeći, potom bira mušku košulju u trgovini, da bi onda vrećicu s robom predala u mrtvačnici. Dakle, narativno ključan događaj - Claudyjeva smrt - nije prikazan. Neobična je ovdje upotreba narativnih sredstava: film je ispunjen praznim hodovima, beskrajnim Lorninim koraćanjem ulicama, uskakivanjem u autobuse, silaženjima i uspinjanjima stubama, dok je korištenje elipse u ključnim fabularnim trenucima sredstvo zbunjivanja gledatelja kojim se kod njega pojačava osjećaj uznemirenosti.

Fabio i Sokol očajnu djevojku hladnokrvno uvjeravaju da je Claudyjevo ubojstvo bilo jedino razumno rješenje, dok ona umišlja da nosi Claudyjevo dijete. Iako pregled u bolnici trudnoću isključuje, nju to ne razuvjerava, a kad to priopćuje Fabiju, plan s ruskim mafijašem propada, Sokol je želi vratiti u Albaniju, a ona u strahu da je namjeravaju ubiti, bježi u šumu i

zaključava se u neku kolibu. Film završava jezovitom scenom gdje gledatelj više ne razabire je li djevojčin život doista ugrožen ili je naprosto poludjela.

Dječak iz naslova drame *Dječak s biciklom* (*Le gamin au vélo*, 2011) Cyril Catoul, dvanaestogodišnjak je kojeg će otac nakon smrti bake privremeno ostaviti u domu za nezbrinutu djecu. Barem tako dječak misli, no otac po njega ne dolazi, a on ga posvuda uzaludno traži. U bijegu pred domskim socijalnim radnicima Cyril utrčava u ambulantu u prizemlju zgrade u kojoj je do prije mjesec dana živio, te u čekaonici u općem naguravanju sa stolice ruši mladu ženu. Početak je to jednog neobičnog prijateljstva: Samantha se naime nedugo potom pojavljuje u domu s dječakovim biciklom. Zaintrigirana njegovom pričom, otkupit će ga od čovjeka kojemu ga je prodao Cyrilov otac te ubrzo Cyril na vlastiti zahtjev vikende počinje provoditi kod nje. Kad dječak uz Samanthinu pomoć konačno pronađe oca, on ga se pod svaku cijenu želi riješiti i bez imalo ga grizodušja i dalje prepušta brizi njemu posve nepoznate žene.

Kvartovska banda dječaku potom ukrade bicikl, a kad se on uspije izboriti za njega, osvaja simpatije vođe, lokalnog dilera, koji ga nagovara da mu se pridruži u pljački vlasnika trgovine iz susjedstva. Trgovca i njegovog sina, koji se ondje slučajno zatekao, Cyril će iz zasjede izudarati drvenom palicom. Novac koji dobiva za obavljen posao nosi ocu u posljednjem pokušaju da ga ovaj ipak primi k sebi. Otac u svojoj pohlepi gotovo uzima novac, ne pitajući se ni u djeliću sekunde u što se to dječak upleo, ali na kraju ipak odbija, samo zato jer bi to njemu moglo donijeti nevolje, a sina bijesno otjera. Dječak se očajnički bori za ljubav nezrelog i neodgovornog oca koji ga je bezočno napustio u pokušaju da započne novi život, ali i za naklonost sitnog kriminalca koji ga samo želi iskoristiti. Istodobno izuzetnu i nesebičnu, ničim uvjetovanu Samanthinu ljubav i sigurnost koju mu ona pruža uzima zdravo za gotovo i skoro odbacuje.

U posvemašnjem kaosu Samantha prkosnom dječaku sve oprašta, čak i okončava vezu koja je zbog njegove sveprisutnosti u njezinu životu zapala u ozbiljnu krizu te se na sudu uspijeva nagoditi s trgovcem oko odštete. Naposljetku Cyril i Samantha odlaze na piknik i vožnju biciklima uz rijeku te odlučuju iste večeri prirediti roštilj za prijatelje. Čini se da je to sretan svršetak ove nevesele priče, no Cyrila nakon nabavke ugljena za roštilj putem iz osвете napada trgovčev sin. Cyril od mladićevih udaraca bježi na drvo, no pogođen kamenom pada na tlo i ostaje nepomično ležati. Mladićev otac, misleći da je Cyril mrtav, grozničavo

razmišlja kako zataškati sinovljevu krivnju, no dječak neočekivano ustaje i ošamućen se, odbivši trgovčevu pomoć, odvozi na biciklu. Očito je da autori namjerno izbjegavaju očekivane, tipične rasplete komercijalnog (ne samo hollywoodskog) filma.

U drami *Dva dana, jedna noć* (*Deux jours, une nuit*, 2014) nasrtljiva kamera iz ruke u nerijetko ekstremno (i do pet minuta) dugim kadrovima proganja mladu ženu dok ova obilazi četvrti valonskog gradića Serainga. Objektiv se Sandri lijepi za leđa, guta joj profil, fiksira je *en face*, a ona uvučenih ramena korača kroz stambene blokove i mirna obiteljska naselja. Njena je nelagoda golema i opipljiva, plitko diše, guta slinu. U sebi se lomi, no nema izbora: jedini spas joj je uvjeriti kolege iz tvornice solarnih panela da se založe za nju, a protiv vlastita interesa. Naime, njezin je poslodavac po kratkom postupku, pritisnut recesijom i potaknut Sandrinim zdravstvenim stanjem, odlučio ukinuti njezino radno mjesto. Ipak, na inicijativu dobronamjerne kolegice, šef će dozvoliti glasanje o tome slaže li se radni kolektiv da Sandra zadrži posao. Uvjet je da se svatko od njih odrekne godišnjeg bonusa od tisuću eura.

Braća Dardenne gledatelja u priču strmoglavljuju *in medias res*, bez ekspozicije i psihološke pripreme. Razabrat ćemo ubrzo da je središnja protagonistica zbog psihičkih teškoća poduže izbivala s radnoga mjesta. Upravo zbog izvjesnog recidiva bolesti, njezina je radna perspektiva usred restrikcija u maloj privatnoj tvrtci prva pod upitnikom.

Naracija se počinje odmotavati u petak popodne, rasplet će se uprizoriti u ponedjeljak ujutro, pa nesretna žena ima dva dana vikenda za ponižavajuća uvjeravanja svakoga od kolega da joj svojom nesebičnom odlukom omogući ostati na poslu. Ovdje uočavamo obrazac akcijskoga filma prema kojem junak raspolaže ograničenim vremenom za ispunjavanje određene zadaće, pri čemu ga od uspjeha ili pak katastrofe dijeli niz prepreka.

Uočljive su sličnosti s filmom *Rosetta*, no karakterne razlike između Sandre i Rosette značajne su. Zajedničko im je da kreću u rat (protiv pojedinaca i sustava), obje na rubu unutarnjeg raspada. Dok je Rosetta maskulino agresivna djevojka eksplozivne naravi koja furiozno i nepromišljeno srlja naprijed, Sandra je starija i zrelija, ali fragilnija i nesigurnija, bori se s neurozama, neumjereno guta tablete. Za razliku od nepokolebljive Rosette, Sandra je stalno pred odustajanjem od borbe za egzistenciju, pa i života. Rosetta u svojim opsesivnim nastojanjima podršku dobiva od benevolentnog mladića, ujedno svog jedinog prijatelja,

Sandra uza se ima brižnog supruga. Rosettu pokreće gotovo dijabolična snaga za samoodržanjem, klinički depresivnu Sandru od puknuća spašavaju obaveza i ljubav prema obitelji.

Radnici malog pogona tako se protiv svoje volje zatječu u situaciji da indirektno snose odgovornost za sudbinu anksiozne kolegice. Vrijeme curi, situacija se doima bezizglednom, unatoč svijetlim trenucima pozitivnih iznenađenja Sandri ponestaje dobre volje i optimizma, sve je rezigniranija, pogurenija, posramljenija. Ljudi na njene molećive argumente reagiraju različito, izmjenjuju se očajanje i nada, neugoda, bijes, ganuće. Ona napet i mučan dvodnevni emocionalni slalom uspijeva odvoziti otupljena anksiolitikom.

Sandrina repetitivno izgovarana molba na pragu mahom skromnih, tipično belgijskih domova od tamne opeke uzrokuje bračne svađe i krahove, čak i fizičke obračune unutar obitelji. Najčešće udara o ravnodušnost, kurtoaziju, pasivno odbijanje, najrjeđe pak na istinsku empatiju, spremnost na ustupak, žrtvu. Sandra se ne ljuti, i gledatelj je pun razumijevanja: njeni kolege ljudi su iz nepriviligirane radničke klase koji se u svojim familijama bore s nezaposlenošću i štede djeci za fakultetsko obrazovanje kako bi ih poštedjeli svoje sudbine, a tu su i traumatizirani useljenici koji su prisiljeni raditi dodatne poslove na crno. Upravo od potonjih, Kadera, Timura i Hichama, onih najnesretnijih i najdepriviranijih, Sandra dobiva najiskreniju, najhumaniju reakciju. I u ovom filmu braće Dardenne izostaje neprizorna glazba (tek se sporadično oglašavaju pjesme u kafiću i s auto-radija, slične se scene u automobilu, kao metafore slobode, sjećamo i iz njihova filma *Dijete*), zvučna vrpca ispunjena je autentičnim zvukovima iz okoliša, a snimano je na stvarnim lokacijama, pri prirodnom osvjetljenju, bez scenografskih intervencija.

Graja prepunih igrališta, kvartovskih kafića i idila obiteljskih vrtova potcrtavaju Sandrino turobno raspoloženje. Ljeto pulsira, a ona bi najradije naprosto zaspala. Film se slijedom daljnjih događanja ipak okončava u optimističnom ozračju, Sandrinom vjerom u ozdravljenje i njezinom učvršćenom željom za borbom, no ostaje bez jednoznačno sretnog svršetka, na što su štovatelji dvojice majstora već pripravnici: braća običavaju krajeve ostavljati otvorenima, s tek naznakama mogućeg novog početka za protagoniste.

Dva dana, jedna noć detaljno je razrađena socijalna pripovijest o ljudskosti i radničkoj solidarnosti ili, točnije, o njihovu izostanku u teškim vremenima. Ova priča, prilika za

dubinsko gledateljevo promišljanje ljudske prirode, može se svesti na snažan emocionalni grč, nijemi krik, no braća Dardenne uspjevaju kao i uvijek do sada izbjeći patetiku i melodramatiku, manirizam i jeftini moralizam. Rijetko je koji od ocrtanih karaktera jednodimenzionalno pozitivan ili negativan, a od raznolikosti mentalnih sklopova, životnih vizura i konteksta dvojac uspijeva oblikovati hiperrealističan prikaz socijalnih datosti. Pri tome vrlo savjesno i promišljeno razlažu problematiku prekarnog kao i ilegalnog rada, imigracije, ali i devijacija međuljudskih odnosa, bespomoćnosti i otuđenosti.

U drami o odgovornosti i krivnji *Nepoznata djevojka* (*La fille innconue*, 2016) rutinu Jenny Davin, mlade liječnice obiteljske medicine zaposlene tek nekoliko mjeseci na zamjeni u ambulanti siromašnog naselja Serainga, prekinut će tragični događaj za koji ona smatra da snosi dio odgovornosti, a što će joj posljedično promijeniti karijerni put, pa i život. Njezin radni dan, počevši od intenzivne interakcije s pacijentima, preko suviše oštre kritike upućene osjećajnom stažistu, koji nije adekvatno reagirao kod hitnog slučaja, do dirljivog rastanka s malenim onkološkim pacijentom s kojim je izgradila emocionalan odnos, obilježit će zvonjava na vrata ambulante po svršetku radnog vremena, na koju mlada žena, premorena i u žurbi na proslavu svog promaknuća, neće odgovoriti. Jennynu sreću zbog prelaska na bolje radno mjesto narednog jutra potamnjuje posjet policijskih inspektora koji provode istragu jedne sumnjive smrti koja se prethodne noći dogodila u toj četvrti. Naime, snimci nadzorne kamere pred ambulantom pokazuju kako je djevojka nepoznata identiteta čije je tijelo toga jutra pronađeno kraj rijeke Meuse, večer prije zvonila na vrata Jennyne ordinacije. Iako Jenny ne osuđuju ni kolege ni policija, jer u to doba više nije bila dužna boraviti u ambulanti, muči je grizodušje. Ako već nije kriva u zakonskom ili moralnom smislu, etički se osjeća odgovornom što se oglušila na poziv u pomoć osobe koja je, pokazat će se kasnije, u tom trenutku očajnički trebala sklonište pred svojim progoniteljem. Riječ je o mladoj Afrikanki koja je u Belgiji boravila ilegalno, bez papira i, kako se ispostavlja, maloljetnoj prostitutki. Mlada liječnica zbog osjećaja krivnje odustaje od svojih ambicija, odbija prestižno radno mjesto, i odlučuje preuzeti ordinaciju s nizom problematičnih pacijenata, gdje je trebala ostati samo privremeno. Istodobno se angažira u vlastitoj, paralelnoj istrazi kako bi saznala uzroke smrti djevojke, ali i otkrila njezin identitet i omogućila joj dostojan pokop.

Liječnici koja kori studenta zbog nedopustive emotivnosti, jer smatra kako osjećaji pomućuju objektivnost, upravo uslijed svoje hladne racionalnosti ne otvara vrata osobi koja na njih zvoni izvan radnog vremena. Na mladićevu primjedbu kako se možda radi o hitnom slučaju,

mirno odgovara da je to sigurno netko tko ne mari za njihov umor na kraju radnog dana, a da je doista u pitanju nešto ozbiljno, zvonjava ne bi samo tako prestala. Istodobno uspostavlja topao odnos s jednim od teških pacijenata i briše suze kad joj on pjeva oproštajnu pjesmu, obećavši mu potom da će ga nastaviti obilaziti i kad više ne bude zadužena za njegov slučaj. Plače i kad joj policajci priopćavaju da je snimak kamere pokazao kako joj je večer prije zvonila upravo djevojka koja je u međuvremenu najvjerojatnije ubijena. Veseli se kad uspije utjecati na obeshrabrenog stažista da se ipak vrati studiju. Jenny nešto kasnije mladom stažistu priznaje da je i sama imala impuls otvoriti vrata, no kako je on to prvi poželio učiniti, spriječila ga je samo kako bi mu dala do znanja da je ona glavna. Kroz Jennyna razmišljanja, reakcije i postupke braća Dardenne razmatraju kompleksnost ljudske prirode. Djevojka sebi predbacuje i to što stažist nakon njezine kritike odluči odustati od medicine, iako je on uvjerava da njegova odluka nema veze s njenom reakcijom, nego isključivo s njegovom traumom iz djetinjstva. Kao u kriminalističkim romanima Norvežanke Karin Fossum gdje najveća jeza proizlazi iz banalnosti smrtnih slučajeva koji nisu posljedica zločina poremećenog zločinačkog uma nego često tek nesretnog spleta okolnosti, i ovdje se ispostavlja da je nepoznata djevojka umrla u bijegu od bezazlenog muškarca spotaknuvši se i udarivši u mraku pristaništa glavom u beton. Jenny je kriva, jer se oglušila na zvonjavu, a muškarac zato jer u panici nije provjerio je li djevojka živa i pozvao pomoć, ali nitko od njih suštinski nije loš čovjek.

I ovdje nalazimo opća mjesta Dardenneovih filmova, betonske obale i mutnu vodu rijeke Meuse, bezlične zgrade i skromne stanove, kišno sivilo, izostanak komponirane, ovaj put čak i prizorne glazbe, likove u konstantnom kretanju, no puno je noćnih scena, što njihovim radovima nije svojstveno.

6.3. Robert Guédiguian

Robert Guédiguian od svojih autorskih početaka naglašava autobiografsku dimenziju vlastitog rada: surađuje s ustaljenom glumačkom i tehničkom ekipom s čijim je članovima u obiteljskim i dugogodišnjim prijateljskim vezama, perpetuira prostor rodnog Estaquea i obližnjeg Marseillea kao mjesto radnje te inzistira na specifičnom sklopu društveno angažiranih tema. Također, neke od Guédiguianovih pripovijesti fabularno su povezane citatima u vidu analepsi te protočnošću likova koji se pojavljuju u više filmova, pa Christoph Kantcheff iz svega navedenog dobiva dojam kontinuuma kojim se oblikuje „ljudska komedija Estaquea“ (2013: 90).

Martine Beugnet uočava kako novi realizam izbjegava stroge žanrovske kategorizacije: elemente melodrame moguće je kombinirati s komedijom i satirom, dok naturalistički opis može biti prožet elementima fantastičnog i lirskog [...] ⁷³ (Ezra, 2004: 294). Komedija, romansa i melodrama miješaju se i u Guédiguianovim didaktičkim bajkama, a njegov suosjećajan opis malih radničkih naselja Ungar naziva „toplim realizmom“ (Ezra, 2004: 294). ⁷⁴ Guédiguianovi filmovi, iako svi redom socijalne tematike, žanrovski su raznorodni, ali i kvalitativno neujednačeni, pa tako u njegovom opusu nalazimo primjere filma predgrađa (*Grad je tih, Sreća je u novcu, Moj otac je inženjer*), socijalne bajke (*Marius i Jeannette, U napad*), kriminalističkog filma (*Lady Jane*), naturalističke drame (*Grad je tih, Lady Jane*) i eksperimentalnog filma (*Ki lo sa?*). Autobiografski putopis *Putovanje u Armeniju* i povijesna biografija *Šetač Marsovom poljanom* mjestom su radnje (Armenija, Pariz) odmaknute od njegova uobičajenog filmskog okvira, a *Rouge midi* protokom vremena, s obzirom da je riječ o kostimiranoj obiteljskoj sagi. Dok su Guédiguianovi kvalitativno najuspjeliji radovi *Marius*

⁷³ [...] The new realism eschews any attempt at rigorous genre categorization: elements of the melodrama may be combined with comedy and satire, while a naturalist depiction can be entwined with elements of the fantastic and the lyrical.

⁷⁴ Comedy, romance, and melodrama mingle in Guédiguian's didactic tales, and his sympathetic description of small popular neighbourhoods earned his cinema the denomination of 'warm realism'.

i *Jeannette*, *Snjegovi Kilimandžara* i *Grad je tih*, njegov debitantski film *Posljednje ljeto* nespretno je i razvučen, dok je *Ki lo sa?* zanimljiv, no tržišno neuspjao projekt.

Guédiguianov debi *Posljednje ljeto* (*Dernier été*, 1981) nije suviše uspješno ostvarenje, no zorno ocrta specifičan autorski stil kakav se tek treba razviti, kao i politički angažman, koji će biti snažno utisnut u sve njegove filmove. Ova socijalna drama, snimljena u realnom okruženju marsejskog prigradskog naselja Estaque, sastavljena je od vinjeta ni po čemu izuzetnih situacija malomišćanskog življenja i interakcija mještana na lokalnom dijalektu. Središnji protagonist, dvadesetpetogodišnji Gilbert, u prvim kadrovima filma prima plaću za povremeni rad u brodogradilištu, potom u radnom odijelu odlazi kući mjesnim autobusom, koji vozi kroz marsejski prigrad, pokraj tvorničkih hala, a svi će putnici izići na posljednjoj stanici *Estaque Riaux*.

Bert je najstarije dijete u brojnoj obitelji koja nakon očeve ozljede na radu živi u neimaštini. Obitelj nastanjuje skroman prostor u zgradi u vlasništvu očeva bivšeg poslodavca, tvornice Kuhlmann. Nezaposleni mladić, koji se povremeno upušta u sitne krađe, svakog se dana na terasi mjesnog kafića sastaje s prijateljima Muetom (Nijemim) i Bananeom (Bananom). Navečer im se pridružuje vozač kamiona Mario koji jedini od njih ima stalno zaposlenje, ali i obitelj pa je frustriran obavezama. Na plesnjaku, jedan od Gilbertove braće, Boule, agresivno izaziva Josianu, temperamentnu tvorničku radnicu, čiji je otac zaposlenik druge tvornice u Estaqueu - Lafarge. Gilbert braneći djevojku nasrće na brata, čime otpočinje ljubavna priča koju će prekinuti Gilbertova pogibija, kad ga u krađi voća ustrijeli preplašeni starac, vlasnik voćnjaka.

Kantcheff povlači paralelu između dvaju debitantskih filmova, Guédiguianovog *Posljednjeg ljeta* i Pasolinijevog *Accatonea* snimljenog 1961. u rimskom predgrađu, koji prati svakodnevicu i ljubavne avanture mladića iz tamošnjeg radničkog miljea. Zatim, Kantcheff primjećuje kako, za razliku od primjerice Fellinija, Pasolini svoje likove ne prikazuje objektivno, kao mediokritete, nego im pridaje dimenziju uzvišenosti. Tako eponimski protagonist *Accatonea* u svojoj smrti dobiva tragičnu, herojsku auru (usp. 2013: 28). U oba su filma, i u Guédiguianovu i u Pasolinijevu, angažirani neprofesionalni glumci, oba redatelja radnju će popratiti klasičnom glazbom: Pasolini bira Bacha, Guédiguian Vivaldija. Guédiguian u fokus stavlja neodgovorne mladiće koji zaziru od obiteljskog života i ozbiljnog rada, ljenčare i vode jalove rasprave po kafićima iz kojih bježe ne plativši račun. Bert je

doduše manje bezbrižan od svoje trojice prijatelja, iz njegova unutarnjeg monologa razabiremo da je odlučio napustiti Estaque. U svom će solilokviju zavapiti: "Već deset godina počinjemo dan na isti način, kao da ne želimo ostarjeti. Sve se mijenja, a mi nastavljamo. No sad više nema ničega. Ova četvrt je mrtva.". Svoje turobno emocionalno stanje Bert povezuje s ozračjem Estaque, uočava nadalje Kantcheff (2013: 30), kao da postoji organska veza između njega i predgrađa iz kojeg je potekao. S druge strane, mladić ne osjeća pripadnost Marseilleu, gradu u kojem provodi slobodno vrijeme, naprotiv, sitne kriminalne radnje on i njegovi prijatelji bez grižnje će savjesti činiti upravo tamo. Spram marsejskog gradskog središta ne samo da nemaju afektivni odnos, nego prema njemu gaje i svojevrсни animozitet. Istodobno, ondje se osjećaju slobodnije, jer ih je u anonimnoj gomili teže uhvatiti u prijestupu.

Marsejska lutanja Bertova društva pomalo podsjećaju na zbivanja u igranom filmu *Djed Božićnjak ima plave oči* (*Le père Noël à les yeux bleus*, 1966) Jeana Eustachea, gdje dvojica besposlenih mladića pred Silvestrovo tumaraju gradom u potrazi za naivnim djevojkama i izgubljenim novčanicima; krađu bukinistima⁷⁵ knjige kako bi ih kasnije preprodali, odlaze u kino, zapričavaju prostitutke. Radnja čitavog filma odvija se u eksterijerima – na ulici, po kafićima, uz Seinu, među prolaznicima, u prometnoj gužvi. Banalnost i suštinska bezdogađajnost njihove svakodnevice ispriповijedana je u prvom licu glasom iz *off*-a, koristeći stvarnosne postupke talijanskog neorealizma. Eustache, kritičar časopisa *Cahiers du cinéma*, redatelj i montažer dokumentarnih filmova sa samog kraja razdoblja francuskog novog vala, ovdje daje objektivni, gotovo sociološki prikaz prilika, što se naziva Novom stvarnošću.

Rouge midi (*Rouge midi*, 1985) opsežna je obiteljsko-povijesna saga u neorealističkom duhu, kojom Robert Guédiguian kroz razdoblje od pola stoljeća (1920-1975), prizorima iz obiteljskog i bračnog života, nastoji rekonstruirati življenje triju generacija talijanske useljeničke obitelji, njihovih tegobnih migracija i propalih utopija. Guédiguianov godinom nastanka drugi film, kronologijom je prvi, jer njegova zbivanja predstavljaju ishodište radovima koji će uslijediti. Film romansirano rekonstruira autorovu genealogiju kao i onu njegove supruge, glumice Ariane Ascaride, koja je također armenskog porijekla, ali i članova

⁷⁵ franc. 1. Trgovac starim knjigama 2. Pariški antikvar na kejevima rijeke Seine (Hrvatski leksikon <http://www.hrleksikon.info/definicija/bukinist.html>. Pregledano 22. veljače 2016.

njegove stalne glumačke ekipe koji potječu iz useljeničkih obitelji. Dok film *Posljednje ljeto* prikazuje naselje Estaque kroz vremensku horizontalnost, *Rouge midi* propušta ga kroz vertikalnost vremena.

U potrazi za poslom Jérôme u Estaque stiže iz Kalabrije sa ženom i troje djece. Obiteljsku postavu čine slobodoumni djed, koji, nekoć u Italiji seljak, u Francuskoj postaje radnik u pristaništu, njegova žena Maggiorina, njihov sin Pierre, učitelj komunističkih uvjerenja sa suprugom Céline, zatim Sauveur, Guédiguianov alter-ego, te kći odnosno Sauveurova sestra koja se zapošljava u cementari.

Dok je Bert u *Posljednjem ljetu* opterećen besperspektivnošću, Sauveura u *Rouge midi* muče korijeni, pritišće ga teret prošlosti njegove obitelji. Sauveur vlakom putuje u Pariz, napušta Estaque kako bi mu se rasterećeno vratio. Bert naprotiv planira bespovratno otići, što se i najdoslovnije ostvaruje kada na kraju filma nesretno pogiba.

Već u dvama Guédiguianovom nastupnim ostvarenjima jasno je naznačen intelektualni, moralni i tematski smjer kojim će se kretati njegovo stvaralaštvo u godinama koje slijede: pitanje imigracije tj. odnos s *drugim*, politička borba, zagovaranje komunističkih načela, važnost figure učitelja i institucije škole, kao i književnosti koju Guédiguian često citira u svojim filmovima. Primjerice, dječčaćić u *Rouge midi* čita *Jadnike* Victora Hugoa, a upravo Hugoova poema *Siromašni ljudi* (*Les Pauvres gens*) nadahnjuje kasnije autora za film *Snjegovi Kilimandžara*.

U oniričkoj drami *Ki lo sa?* (1985) prijatelji u tinejdžerskoj dobi jedni drugima obećaju da će se u vrtu svog djetinjstva ponovno sastati kao tridesetogodišnjaci. Na dogovorenom mjestu pojavljuje ih se međutim tek četvero, Dada, Marie, Pierrot i Gitan, svi još vrlo mladi, ali posve deziluzionirani i mučeni osjećajem da su potratili život. Marie je cinična uzdržavana žena, Gitan je alkoholičar, beskućnik i sitni kradljivac, a Pierrot neobjavljivani pisac koji još uvijek živi s majkom. Dada za malu naknadu održava golemi vrt bogate obitelji za koju su mu pokojni roditelji radili kao vrtlar i kuharica, no i on će uskoro biti bez zaposlenja, jer mu vlasnici vile pismom obznanjuju kako im njegove usluge više neće biti potrebne.

Nakon dugog vremena ponovo okupljeno društvo zajedno provodi idilično ljeto, Dada i Gitan vrtlare, Marie i Pierrot pronalaze napušteni Citroën, pa se svi voze naokolo i kupaju po

uvalama. U jednoj se sceni Dada teatralno klanja pejzažu, čime Guédiguian u ovom kao i u drugim svojim filmovima odaje počast rodnom kraju. Guédiguianovi likovi, ovdje kao i u *Posljednjem ljetu*, skloni su ljenčarenju i raznim nepodopštinama, ali riječ je o bezazlenim djetinjarijama, oni nisu delinkventi. Na koncu Dada, ne mogavši se pomiriti s neostvarenim mladenačkim iluzijama svojih prijatelja, svima posluži otrovanu kavu i četvero mladih zauvijek zaspi usred stoljetnog parka.

Film koji u pogledu stila u Guédiguianovoj filmografiji predstavlja jedinstven iskorak, na tragu je Erica Rohmera iz faze *Pauline na plaži* (*Pauline à la plage*, 1983), blizak *Nevinim samoubojstvima* (*Virgin suicides*, 1999) Sofije Coppole, a pomalo podsjeća i na *Sanjare* (*The Dreamers*, 2003) Bernarda Bertoluccija. *Ki lo sa?* u stanovitoj mjeri upućuje i na film *Draga Wendy* (*Dear Wendy*, 2004) u režiji Thomasa Vinterberga, a prema scenariju Larsa von Triera, dvojice utemeljitelja *Dogme 95*, gdje bezazlena dječja igra starinskim vatrenim oružjem članova tajnog društva vječnih gubitnika prerasta u tragediju s puno pucnjave. Mjesto radnje je američki rudarski gradić, u kojem mladiće zaposlene u mjesnoj trgovini rudari smatraju manje vrijednima, no tada donedavni izopćenici otkriju strast za oružjem, što im spašava samopoštovanje, ali uništava život.

Ako Guédiguianove melankolične prijatelje usporedimo, primjerice, sa skupinom mladih u *Isusovom životu* Bruna Dumonta, zaključit ćemo da Dumontovi protagonisti unatoč besperspektivnosti nemaju suicidalni poriv, jer nisu idealistični, ni romantični. Na kraju ovog prikaza recimo da se ovdje radi o jednom od Guédiguianovih najfascinantnijih, ali i najenigmatičnijih, gotovo kriptičnih ostvarenja te stoga njegova slaba recepcija nije neočekivana.

Drama *Bog ne voli mlakonje* (*Dieu vomit les tièdes*, 1991) usredotočuje se na četvero sredovječnih prijatelja iz gradića na jugu Francuske; tri dječaka i jedna djevojčica zaklinju se kako nikad neće zaboraviti da su potekli iz siromašnog sloja. Cochise je u međuvremenu odselio u Pariz gdje piše tržišno uspješne knjige kojih se međutim srami. Nakon bračnog kraha vraća se majci koja kao i vlasnik lokalnog bara simbolizira mediteransku toplinu i dobrohotnost. No, idilično mjesto svog odrastanja Cochise zatječe u čudnom ozračju; dok se mjestašce priprema za komemoraciju žrtvama rata (otprilike kao u Dumontovu *Isusovom životu*), more svako toliko izbacuje nekog utopljenika. Cochiseova srednjoškolska ljubav radi kao konobarica, prijatelj mu je slikar, a drugi, porijeklom iz Splita, urednik je mjesnih novina.

Egzistencijalna kriza povratnika u provinciju završit će tako što će povrijediti svoju djevojku iz mladosti i nesretnim slučajem ustrijeliti najboljeg prijatelja iz djetinjstva, što simbolizira nesposobnost svakoga od njih da se nosi s protokom vremena, životnim prilikama i jazom između želja i mogućnosti, a čime je četvero protagonista blisko družini iz *Ki lo sa*.

Guédiguian se osim aktualnom socioekonomskom situacijom bavi i prošlošću što se očituje ne samo u povijesnoj inscenaciji *Rouge midi*, nego i u suvremeno postavljenim ostvarenjima *Ki lo sa?*, *Bog ne voli mlakonje*, *Na život i smrt*.

Utopijsku pripovijest *Sreća je u novcu* (*L'argent fait le bonheur*, 1993), koja bi se mjestom radnje i tematikom mogla klasificirati kao film predgrađa (*cinéma de banlieu*), Robert Guédiguian smješta u 1993. godinu, kad jedno od predgrađa Marseillea, Plan d'Aou, zapada u krajnju bijedu. Naselje koje se doima posve zaboravljenim od vanjskog svijeta podijeljeno je na dva suprotstavljena bloka; tzv. Citéom vlada atmosfera propasti, njegovi stanovnici mahom su nezaposleni, mladi se drogiraju, tinejdžeri potpaljuju parkirana vozila i međusobno se ranjavaju, a djeca otimaju hranu od starijih susjeda. Tada jedna od stanovnica naselja, revoltirana udovica s četvero djece, osmisli i uz podršku kvartovskog svećenika te žena iz susjedstva provede spasonosan plan: umjesto da potkradaju i napadaju jedni druge, pripadnici ovog marginaliziranog, obespravljenog sloja napokon će se solidarizirati i to u operaciji „preraspodjele bogatstva“.

Radnja se odigrava u, prema Ousselinu, ružnom getoiziranom naselju, koje pitoresknim ne može učiniti ni mediteranska osunčanost⁷⁶, međutim ovo doduše doista betonizirano i vrlo siromašno predgrađe sasvim je moguće doživjeti živopisnim, jer takvim ga čine raznorodni mentaliteti i običaji, jezici i fizionomije, ali prije svega srčanost i vedar duh pojedinih stanovnika. Iako su goleme zgrade sa socijalnim stanovima nalik onima iz opimljenja britanskog socijalnog realizma, kod Guédiguiana vizure su koloritne, a situacije i odnosi humorni. Poprište filmskog zbivanja u prvim kadrovima, u duhovitoj formi statističkog izvješća o sastavu stanovništva (456 nezaposlena, 302 alkoholičara, 251 lopov, 220 fašista, 220 integriranih muslimana, 192 narkomana, 59 hiv-pozitivnih, 3 komunista), obraćajući se izravno u kameru s kvartovskog slavlja, predstavlja benevolentni mjesni svećenik, u

⁷⁶ Edward Ousselin : Un conte politisé : *A l'attaque !* de Robert Guédiguian. The French Review, vol. 81, no. 1, October 2007. pp. 125

nastojanju da gledatelju približi razmjere katastrofe s kojim se suočavao još samo koji mjesec ranije.

Primjeri elemenata otklona od uobičajenog, tipični za Guédiguiana, kakve međutim ne nalazimo kod Bruna Dumonta, braće Dardenne ili predstavnika britanskog socijalnog filma, improvizirana je crkva u limenoj garaži, starija žena koja u noćnim satima iscrtava apstrakciju na jednom zidu nastojeći prikriti grafit kukastog križa, samohrana majka koja se u svom upravo opljačkanom domu ne želi prepustiti očaju pa pleše s kćerkicama na glazbu s kazetofona. Sam Guédiguian kaže kako ovaj film pripovijeda o mogućnosti pokretanja mikrorevolucije u jednom mikrokozmosu, s obzirom da globalna rješenja nisu moguća.

U središtu filma *Na život i smrt! (A la vie, à la mort!, 1995)* Ciganin je José, vlasnik kabarea *Plava papiga*, hedonist i bonvivan, čija supruga Joséfa unatoč poodmakloj dobi i dalje u njegovu klubu nastupa kao plesačica. Jacoa muče egzistencijalni problemi, supruga ga napušta, jer nakon gubitka posla ne može više otplaćivati hipoteku. Marie-Sol svakoga se dana uspinje do crkve na brdu kako bi molila za ostvarenje trudnoće, no njen je muž Patrick neplodan i usto godinama nezaposlen. Papa Carlotta, otac Marie-Sol, Joséa, ali i Jacoa kojega je usvojio kao četverogodišnjaka, nakon nesreće je prikovan za kolica i vjeruje da je u Španjolskoj još na vlasti Franco. Vénus se drogira i prostituira, a Farid je siroče s ulice koje je José prihvatio kao vlastito dijete. Ovu gorko-slatku komediju s jakim društvenim komentaram nose živopisni likovi, članovi jedne glasne *patchwork* obitelji, obični ljudi koji naprosto nastoje preživjeti u tegobnim okolnostima propasti tradicionalnih industrija, a koja nezaposlene pojedince osuđuje na društvenu izopćenost. Fabula se odmotava uz puno živahnog razgovora i prštavog veselja, no okončava se čak dvjema smrtima.

Romantična drama *Marius i Jeannette (Marius et Jeannette, 1997)* otvara se vedrom pjesmicom *Il pleut sur Marseille (Kiši nad Marseilleom)*, čija se melodija uz različite tekstove može čuti i u drugim Guédiguianovim filmovima. Na početku filma globus na napuhavanje pluta marsejskom lukom među prekooceanskim brodovima. Pod vodom, u smjeru kretanja velike lopte, putokaz je za naselje Estaque. Na koncu lopta ulazi u lučicu sa zdošlim ribarskim brodicama i zaustavlja se uz betonirani molić. Vizualnim kontrapunktiranjem međunarodne luke i skromnog pristaništa naglašava se opreka između mediteranskog pomorskog središta i beznačajne prigradske lučice. Uslijedit će špica filma, da bi se potom kadar proširio do napuštene cementare koja se urušava pod nasrtajima bagera. Muškarac srednje dobi samotni

je čuvar rušilišta koji se na tom devastiranom prostoru i nastanio. Iz smjera pruge ogradu preskače mlađa žena, s namjerom da ukrade dvije kante boje. Upušta se u svađu s čuvarom koji joj prijeti puškom i policijom, no naposljetku je pomirljivo pušta da ode. Sljedeći kadar prikazuje kante boje na pokretnoj traci u trgovini. Žena iz prethodne sekvence ne kupuje ih, već ih kao blagajnica nekome naplaćuje. Žrtva je prekarnog rada, a kad se nadređenom temperamentno požali na radne uvjete, posao će istog trena izgubiti. Epicentar pripovijesti ljubavni je odnos dvoje eponimskih likova. Marius će Jeannetti donijeti željenu boju i odmah prionuti ličenju zidova njezine trošne kućice čime otpočinje njihova romansa.

Robert Guédiguian uvodnim sekvencama pregledno uspostavlja okvir filmske priče, kontekstualizirajući mjesto radnje, središnje protagoniste, čak i ozračje, čime gledatelju odmah pruža sve neophodne podatke za razumijevanje fabule. Za razliku od filmova Bruna Dumonta ili braće Dardenne, Guédiguianove pripovijesti nisu eliptične, on pripovijest izlaže klasičnim stilom, linearno i jasno.

Jeannette nastanjuje skromnu kućicu sa svoje dvoje djece koje ima s dvama, u njihovim životima neprisutnim muškarcima. Iako je Jeannette katolkinja, inzistira da njezin sin u spomen na pokojnog oca njeguje muslimanske običaje. Usto, ona ne puši, jer se na njezina muža srušila skela upravo kad je krenuo kupiti cigarete. Siromaštvo je kod Guédiguiana idealizirano. Društvene se nedaće u njegovim mediteranskim, šarmantno koloriranim filmovima (iznimka je *Grad je tih*) doimaju vedrim i dopadljivim. Tako je naselje s labirintom uskih uličica u kojem stanuje Jeannettina obitelj skućeno, no nipošto klaustrofobično. Ondje na malom prostoru obitava velik broj stanovnika, ali vladaju topli obiteljski i dobrosusjedski odnosi. Film je situiran u samo srce Estaquea, a središnje okupljalište protagonista dvorište je oko kojega se nižu skromne, ali pitoreskne kućice. U toj malenoj agori zajedničke trenutke provode Jeannette, njezina kći Magali i sin Malek, obitelj Monique i Dédéa, kao i Caroline i Justin, stariji par, koji ustrajava u odvojenom životu, s iznimkom ljubavnih noći i romantičnih večera. Različiti pojedinci ondje čine kompaktnu zajednicu koja funkcionira poput složne obitelji. U tom bajkovitom zajedništvu puno se razgovara i smije, igra se s djecom i u društvu gleda utakmice, sve se dijeli, bez tajni pred drugima, ali i bez prepirki i sukoba. Siromašni Marius i nezaposlena Jeannette za večerom u restoranu sažaljivo prislušuju muškarce u odijelima koji za susjednim stolom raspravljaju o poslu i novcu. Jedna od susjeda čisti grašak

na novinama naslova *L'humanité*, susjed čita *Le monde diplomatique*; sve je to ikonografija socijalističkog određenja filma.

Na formalnoj razini film je sastavljen od vinjeta iz svakodnevnog života: večera kod Mariusa na gradilištu, ples Mariusa i Jeannette sniman iz gornjeg rakursa (kao na proslavi zlatnog pira Michela i Marie-Claire u pristaništu u *Snjegovima Kilimandžara*). Jeannette se najprije u sumrak romantično zamišlja s Mariusom uz bečki valcer, a kad ostvare vezu, njihove zajedničke scene doista prati klasična glazba. U Jeannetteinim snatrenjima Marius trči plažom, iako u stvarnosti šepa ili to barem fingira kako bi se domogao socijalnih olakšica.

Nakon obiteljskog druženja na plaži pred kraj filma Marius iznenada nestaje; doživljava slom, pijan izaziva masovnu tučnjavu u kafiću, susjedi iz naselja ga svladavaju i dovode k Jeannette. Ispostavlja se da je traumatiziran gubitkom obitelji. Na svršetku filma parovi šeću mostom, a narator iz *offa* kazuje nam daljnji tijek njihovih života. Dosjetka s pripovjedačem koja filmskoj priči daje starinski topao prizvuk nalazimo i u filmovima *Sreća je u novcu* (pripovjedač je ondje svećenik, koji je dijelom postave likova) i *U napad* gdje su u ulozi komentatora filmskih zbivanja dvojica scenarista, u procesu pisanja priče koju pratimo.

U očištu drame *Akvarij (Fishtank, 2009)* Andree Arnold labilna je samohrana majka dvoje maloljetne djece. Njezina se kći tinejdžerica zaljubljuje u majčina novog partnera za kojeg se na koncu ispostavlja da vodi dvostruki život, jer oženjen je i ima malo djeteta. U komparaciji s ovom turobnom egzistencijalnom dramom, priča Guédiguianovih Mariusa i Jeannette bajkovita je, baš poput njegove drame *Snjegovi Kilimandžara* koja kao i *Još jedna godina* Mikea Leigha prikazuje plejadu likova koji se okupljaju oko stabilnog i zadovoljnog starijeg bračnog para sa savjetodavnom funkcijom za sve njih.

Drama *Tamo gdje je srce (A la place du coeur, 1998)* otvara se unutarnjim monologom djevojke Clémentine nadimka Clim, a taj je postupak blizak solilokviju mladog Berta u *Posljednjem ljetu*. Clim upoznajemo u trenutku kad svom dečku Françoisu zvanom Bébé priopćava da je trudna. Clim i Bébé vole se od djetinjstva, a kad on navrší osamnaest, a ona, koju godinu mlađa od njega, zatrudni, odmah dobivaju privolu za vjenčanje od njezinih razgaljenih roditelja. U Clémentininom domu vlada idilično ozračje, njezinu obitelj autor prikazuje kao kolijevku radničke klase, mirni su to, dobrodušni i vedri ljudi. Bébéova adoptivna obitelj problematičnija je, ali na komičan način. Mladić će se nezasluženo naći u

zatvoru, kamo ga je pod optužbom za silovanje strankinje smjestio korumpirani policajac rasist. Djevojčina agilna majka putuje u Sarajevo kako bi budućeg zeta oslobodila optužbi. Ovaj primjer maloljetničke trudnoće nalik je onome u drami *Moj otac je inženjer*, a nijedan od dječaka (Bébé, Rachid) neće u toj situaciji postupiti neodgovorno kao primjerice mladić u drami Mikea Leigha *Sve ili ništa* (*All or Nothing*, 2002). Kod Guédiguiana problem je isključivo u roditeljima mladog para ili u nefunkcionalnom sustavu. *Tamo gdje je srce* oprimjerenje je ne sasvim realne, poprilično idealizirane životne situacije, bajke kakve često nalazimo u Guédiguianovoj filmografiji (*Marius i Jeannette*, *Sreća je u novcu*).

U filmu *U napad! Bajka o Estaqueu* (*A l'attaque! Un conte de l'Estaque*, 2000) dva scenarista u stvaralačkoj krizi pišu politički film, pri tome se prepiru i zabavljaju, a njihovi se životi isprepliću sa zbivanjima u njihovu tekstu. Mjesto radnje 'filma u filmu' sa socijalnom tematikom, elementima mjuzikla i alternativnim svršetkom automehaničarska je radiona u Estaqueu. U obiteljskoj garaži Moliterno & Cie Gigi i Jean-Do popravljaju automobile, Lola ih polira, a Marthe izdaje račune. Vanessa i Moulud za to vrijeme prodaju cvijeće na tržnici, a djed Talijan bebu Giuseppea, obiteljskog mezimca, uči revolucionarnim pjesmama, što upućuje na njihovo useljeničko porijeklo. Tri generacije obitelji danonoćno rade kako bi se othrvale globalnoj krizi, a uz njih će u jednom dramatičnom trenutku, kad im zaprijeti gubitak obiteljskog posla, jer se suprotstave vodstvu multinacionalne kompanije, složno stati i svo stanovništvo Estaquea. *U napad* je uz *Marius i Jeannette* u Guédiguianovu opusu paradigmatički primjer političke bajke o bogatima i siromašnima, radnicima i kapitalistima.

Turobna drama *Grad je tih* (*La ville est tranquille*, 2000) oprimjerenje je za Roberta Guédiguiana netipičnog socijalnog realizma dovedenog do krajnosti naturalizama, a mjestom radnje i tematikom (obiteljska disfunkcionalnost, ovisnost, rasizam) svrstavamo ga u film predgrađa kao i njegovu utopiju *Sreća je u novcu*. Sredovječna Michèle jedna je od ultimativnih heroína filmova Roberta Guédiguiana; radišna je i uporna, jutrima ispomaže na ribarnici i danonoćno skrbi o unučici, dok se njezin nezaposleni suprug posve izmiče obiteljskim odgovornostima. Ova Majka hrabrost nabavljat će drogu za maloljetnu kćer kako se ova ne bi morala prostituirati za nove doze, no na koncu će je predozirati u svojevrsnom *coup de grâce*.

Dok Michèlin muž ostaje na rubu filmskog okvira, triangularnu konstrukciju s Michèle zatvaraju dva muška protagonista. Usamljeni taksist Paul nalik Kaurismäkijevim likovima

živi sam, iznad televizora drži pornografske slike i redovito posjećuje brižne roditelje. Upravo on će u Michèlinoj nevolji nastupiti kao figura spasitelja, kad očajna žena ostane bez benzina ili se počne i sama baviti prostitucijom. Paul laže roditeljima da mu je ona djevojka i taji im da je zbog sitne slabosti izgubio dozvolu za taksiranje. Michèlina ljubav iz mladosti, vlasnik lokala *Chez Georges* u Estaqueu, plaćeni je ubojica povezan s mjesnom mafijom. Na povratku iz Michèlina stana, nakon smrti njezine kćeri, na ulici se ubija pištoljem, dok trojica lokalnih besposličara, među njima i Michèlin muž, ubijaju crnog mladića, bivšeg učenika i ljubavnika lijepe nastavnice glazbe.

U fokusu romantične drame s tragičnim svršetkom *Marie Jo i njezine dvije ljubavi* (*Marie-Jo et ses deux amours*, 2002) ljubavni je trokut u čijem je središtu žena srednje dobi koja prolazi životnu krizu. Rastrgana je između obaveze prema obitelji i emocija: razdire je nesposobnost da se odluči između supruga i ljubavnika. Ovo je ujedno jedina riskantna ljubavna priča kod Roberta Guédiguiana; *Marius i Jeannette* primjerice, romantična je pripovijest bez ozbiljnijih prepreka, s obzirom da su oboje partnera samci, Michel i Marie-Claire harmoničan su sredovječni par (*Snjegovi Kilimandžara*), ostali su u bezličnim brakovima ili udovci (Michèle u *Grad je tih*, Simona Viali u *Sreća je u novcu*).

Film koji nam je ovdje predmetom razmatranja intimistički je prikaz dviju ljubavi, jedne dugogodišnje i zrele, druge svježije i strastvene, a supostojanje tih dvaju odnosa neizbježno vodi u tragediju antičkog tipa. Marie-Jo vozačica je sanitetskog vozila, njezin suprug Daniel vlasnik je malenog građevinskog obrta. Žive u Estaqueu, u staroj kući na idiličnom mjestu, s kćeri Julie, maturanticom. Drama se odigrava tijekom ljeta u kojemu Julie uspješno upisuje fakultet. Sve bi bilo savršeno da Marie-Jo nema ljubavnika Marca, koji za nevolju nije tek usputna afera. Daniel slučajno saznaje za tu vezu, koju mu supruga kasnije i sama prizna. Na posljednjem izletu bračnog para on nesretno udara glavom, uz tužan osmijeh pada s brodice, kao da je oslobađa. Ona se u pokušaju da ga spasi i sama utapa; nalaze ih na žalu kako se čvrsto drže za ruke.

Ovaj je film izmješten iz Estaquea u Marseille koji je prikazan iz raznih perspektiva tj. subjektivnih kadrova pojedinih protagonista: iz vizure Marca koji kao pilot usmjerava brodove pri uplovljavanju u marsejsku luku; s krova kućice u staroj četvrti Panier gdje Marco živi, a Daniel popravljajući jednom prilikom dimnjak na susjednoj kući ugleda Marie-Jo samo

u rublju na njegovu balkonu; očima Marie-Jo kroz vjetrobransko staklo dok energično vozi gradskim ulicama.

Ovdje nalazimo za Guédiguiana rijedak primjer cjelovite obitelji, u kojoj doduše ne nedostaje očinska figura, ali postoji suvišni element - majčin ljubavnik. Iako završava kao grčka tragedija, ovo je u suštini još jedna Guédiguianova bajka. U fokusu su pripadnici radničke klase koji žive funkcionalno i vedro, majka privređuje i spretno vodi domaćinstvo, njeguje tople odnose sa štićenicima i pri tome drži do svog izgleda, otac je blizak sa svojim radnicima, kći kao odlična učenica uspijeva bez teškoća upisati pravni fakultet. Marie-Jo punih godinu dana polazi za rukom očuvati nepomućenu svakodnevicu unatoč paralelnoj ljubavnoj vezi koju nije kadra okončati. I način na koji vara supruga paradoksalno govori u prilog ispravnosti njezina karaktera, ona voli obojicu, ali na različite načine, pritom ni s kim ne manipulira, nikoga ne muči. Na proslavi njezina rođendana, kći se ponosi svojim roditeljima promatrajući ih kako plešu, među njima je i nakon dvadesetak godina očita snažna povezanost. Autor implicira da nitko tu nije negativan lik, Marca cijene i bivša supruga i brojni kolege, Daniel je povrijeđen, ali i pun razumijevanja, brani suprugu pred razočaranom kćeri. Tragedija je upravo u tome što su svi Guédiguianovi karakteri ispravni i pozitivni, ali jedni drugima nenamjerno nanose bol.

U drami *Moj otac je inženjer* (*Mon père est ingénieur*, 2004) Natacha, srčana i elokventna marsejska pedijatričarka s privatnom praksom u zgradi sa socijalnim stanovima, neobjašnjivo zapada u psihološku sideraciju. Natachini roditelji u pomoć pozivaju Jérémiea, njezinu ljubav iz mladosti, također liječnika. Dok je ona svoj humanizam živjela ostavši naoko neambiciozno djelovati u svom radničkom naselju, njezin bivši dečko pomaže siromašnima u zemljama trećeg svijeta i s vremenom ostvaruje uspješnu karijeru. Jérémievo istraživanje uzroka Natachinog stanja poput kriminalističke je istrage, da bi na koncu shvativši što se dogodilo, odlučio dati ostavku na visoku funkciju u Ministarstvu zdravstva i preuzeti njezinu praksu.

S primarnim se narativnim tijekom isprepliće biblijska pripovijest o Mariji i Josipu; u glavnim su ulogama ove 'priče u priči' Natacha i Jérémie, a funkciju Betlehema preuzima Marseille s njima važnim mjestima ljubavnih sastanaka dok su u mladosti bili par. Prizore koji se nižu fabricira Natachin katatonični mozak pod utjecajem pripovijesti koju joj iz ilustrirane Biblije čita majka. U starozavjetnu priču gdje trudnicu i muža natovarene prtljagom bogati tjeraju s

praga, gdje god se pojavili, Guédiguian upisuje društveno-kritički komentar. Pri tome analepsama pripovijeda ljubavnu priču Natache i Jérémiea, koji su se zaljubili još kao četrnaestogodišnjaci, a vezu je prekinula ona kad je shvatila da im se predodžbe o budućnosti ne podudaraju.

Natacha se odlučila boriti za ljude iz svog naselja i onda pala u katatoniju, što je svojevrsna metafora besmisla, odustajanja hrabre i vrijedne žene kad osvijesti da promjene nisu moguće. Ovaj film posredno govori i o krizi srednjih godina, o egzistencijalnom preispitivanju, ali čini to na kompleksniji i angažiraniji način od *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*.

Lady Jane (*Lady Jane*, 2008) kao primjer žanrovskog pretapanja film noira i socijalne drame, ostvarenje je s kriminalističkim zapletom, naturalističkim prosedeom i elementima društvene problematike. S ostalim radovima Roberta Guédiguiana *Lady Jane* povezuje radničko porijeklo troje središnjih protagonista, koji se u zreloj dobi realiziraju kao vlasnica luksuznog butika, brodski mehaničar i vlasnik popularnog striptiz-bara. Krimen tročlane družine u tome je da su u mladosti krali bunde iz trgovina za imućniju klijentelu i dijelili plijen stanovnicima svoga siromašnog naselja. Pljačkaški trojac, Muriel, François i René, raspušta se nakon što prilikom jednog prepada nehotice ubiju zlatara kojega su planirali samo opljačkati. Troje prijatelja izgubit će se iz vida na petnaestak godina, no otkupninu za otetog sina očajnoj Muriel pomoći će prikupiti upravo François i René. U trenutku primopredaje novca otmičari će dječaka ustrijeliti pred Muriel, što je osveta sada odraslog sina ubijenog zlatara koji je slučajno u djetinjstvu svjedočio očevoj smrti. Nakon tragedije Muriel i François posjećuju radničku četvrt svoga djetinjstva odakle su godinama izbivali.

7. DUMONT, DARDENNE, GUÉDIGUIAN: POETIČKI PARALELIZMI

U završnom dijelu rada razmatrat će se srodnost elemenata naracije u ostvarenjima odabranih autora – Jean-Pierrea i Luca Dardennea, Bruna Dumonta i Roberta Guédiguiana – a s obzirom na osobite poetičke odrednice uočene u predmetnim filmovima. Pri izboru motiva i tema kroz koje ćemo u sljedećim poglavljima komparativno prelamati poetiku svakog od rečenih autora, vodili smo se rekurentnošću osobitosti koje su, u većoj ili manjoj mjeri, očite u svakom od triju razmatranih opusa.

Stoga su cjeline u kojima ćemo poredbeno analizirati filmske primjere sljedeće: pozicija maloljetnog protagonista (djeteta, adolescenta) u okviru pojedinog filma, međugeneracijski odnosi, dominacija feminine energije i s tim u vezi fenomen marginalizacije te demaskulinizacije muškog protagonista, roditeljstvo, pozicija kolektivnog spram individualnog, naracijska multifunkcionalnost krajobraza, stupanj društvenog angažmana protagonista, solidarnost, junaštvo, komunikacija te komunikacijska onemogućenost ili nefunkcionalnost, nasilje i pomaknuta agresija kao manifestacija nemoći, patologija zla, cikličnost kretanja i repetitivnost filmskog zbivanja, tjelesnost, smrt, rasizam i drugost.

7.1. Kolektivno spram individualnog

O'Shaughnessy uočava kako je motiv obitelji u filmovima koje i mi ovdje razmatramo korišten na tri načina, odnosno s tri cilja. Primarno, kako bi se pokazalo da je radnička klasa kao društvena skupina lišena budućnosti, ne samo u svojim vrijednostima nego mnogo dramatičnije, u kontinuitetu svog fizičkog bića. Zatim, kako bi se u najopćenitijem smislu ukazalo na posljedice ekonomskog nasilja i klasnih podjela. I konačno, kako bi se iskazala napetost između odabira prema srodnosti te s druge strane otvorenosti za različitosti. Ideja obitelji vezuje se uz fizičku bliskost i snažne afektivne veze; obitelj kao platforma širih sistemskih promjena i pitanja daje tim filmovima melodramatsku supstancu i afektivan odjek (2009: 149).

Znatan broj redatelja u svojim filmovima koristi motiv obitelji kako bi kondenzirali i dramatizirali ideju gubitka budućnosti. Taj se problem provlači kroz radove Roberta Guédiguiana i braće Dardenne, a nalazimo ga i u pojedinim filmovima drugih autora, kao što su *Sve počinje danas* (*Ça commence aujourd'hui*, 1999) Bertranda Taverniera, *Ljudski resursi* (*Ressources humaines*, 1999) Laurenta Canteta i *Po Mateju* (*Selon Matthieu*, 2000) Xaviera Beauvoisa.

Iako kod Guédiguiana obitelj utjelovljuje ostatak otpora te kontinuirani prijenos tradicionalnih radničkih vrijednosti, ona je ipak u svojem međugeneracijskom kontinuitetu duboko ugrožena. U kontrastu s Guédiguianovim unutarfilmskim prilikama, braća Dardenne prikazuju svijet iz kojeg su nestali tradicionalni vidovi solidarnosti, a s čim se disfunkcionalne i nepotpune obitelji više ne mogu nositi; u njihovim filmovima obitelj je metafora zajednice. Beskrupulozan samohrani otac u *Obećanju* kao ni samohrana majka alkoholičarka iz *Rosette* nisu kadri pomoći svojoj djeci da ostvare konstruktivne odnose s drugima. U skladu s generacijskim prijenosom, nevino neodgovorni mladi otac iz *Djeteta* zorno pokazuje što se dogodilo kad su pripadnici generacije prepuštene sebi i sami postali roditelji, pa su takvi prisiljeni ni iz čega izvesti etiku brižnosti. Filmovi, ukupno gledano, koriste obiteljsku zajednicu kako bi elaborirali socioekonomske promjene i borbe te im dali moćan afektivni odjek umjesto da ih spominju u apstraktnim pojmovima (O'Shaughnessy, 2009: 149). U Guédiguianovim filmovima često nalazimo nekonvencionalne, multietničke, proširene obitelji kao jasno odbijanje rasizma i svjesno izbjegavanje zamki u koje bi inače mogle upasti njegove priče ispletene oko obiteljske zajednice (ibid., 2009: 150).

Dok je za Michelangela Antonionija, primjerice, karakteristično tematiziranje nesposobnosti komunikacije, za Philippea Garrela i Wima Wendersa egzistencijalne depresije, nijedno od navedenoga, kako primjećuje Christophe Kantcheff, nije Guédiguianova tema (2013: 48). Likovi Roberta Guédiguiana čvrsto su ukotvljeni u zajednicu kojoj rođenjem pripadaju (industrijsko, prigradsko naselje Estaque ili druga predgrađa Marseillea), određeni su društvenim statusom (radnički sloj), geografskim prostorom (mediteranski) i mentalitetom (južnjački). Guédiguianove priče pripovijedaju o kolektivitetu, dakle o zajednici, grupi. Jezgra njegovih filmskih pripovijesti nikad nije pojedinac, odmah je to ljubavni par koji se doskora proširuje u obitelj, a obiteljska se zajednica osmotski pretapa sa širokim krugom prijatelja, poznanika, susjeda. Samoća pa ni usamljenost stoga, razumljivo, nisu Guédiguianovim predmetom interesa. U njegovim filmovima naći ćemo tek pokojeg melankoličnog usamljenika koji živi sam, dislociran od nuklearne obitelji. Takvi su intimidirani taksist Paul ili Gérard, deziluzionirani vlasnik uvijek pustog bistroa povezan s lokalnom mafijom (*Grad je tih*), brodski kapetan Jean-Christophe i ostarjeli pacijent bolnice u kojoj je Marie-Jo zaposlena kao vozačica ambulantnih kola (*Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*), liječnica Natacha (*Moj otac je inženjer*), vrtlar Dada (*Ki lo sa?*). No čak i takvi, svi su oni uronjeni u dinamiku obiteljskih i šire, međuljudskih odnosa.

Za Guédiguianove priče svakako je uobičajenije da likovi stanuju u obiteljskom domu, dijeleći životni prostor s nekoliko generacija – s bračnim partnerom i/ili djecom i/ili svojim roditeljima. Svi obitavaju u skromnim stambenim jedinicama, smještaj je to jednostavan, no svijetao, udoban i topao: mnogoljudni neboderi u marsejskim predgrađima (*Sreća je u novcu*, *Grad je tih*, *Moj otac je inženjer*), zgrade namijenjene stanovanju obitelji tvorničkih radnika (*Posljednje ljeto*), zbijene obiteljske kućice u kolopletu uskih ulica karakterističnih za prigradsko naselje Estaque (Jeannette i njezina djeca u *Marius i Jeannette*), šarmantni stan s pogledom na marsejski stari grad (Marco/*Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*, Clémentinina obitelj/*Tamo gdje je srce*).

Obitelj kao jezgra društva intenzivno se u Guédiguianovim filmovima prožima sa susjedstvom, koje se ne razumijeva tek kao ekstenzija obiteljske zajednice, već je integralni element obiteljskog zajedništva. Jeannette (*Marius i Jeannette*), primjerice, tek formalno živi sama s dvoje djece, jer pridruženi članovi te okrhnete, jednoroditeljske obitelji stanari su okolnih kućeraka. Živi se vani, vrata se ne zaključavaju, prozori se ostavljaju širom

otvorenima, zajednički se pripremaju obroci, pazi se i na tuđu djecu. U malenom dvorištu, nekom vidu agore, komentiraju se dnevna zbivanja, pjeva se i mudruje, ukratko, živi se u kolektivu. I u filmu *Sreća je u novcu* niz raznorodnih useljeničkih obitelji dijeli betonski plato između spojenih, gusto napučenih zgrada marsejskog predgrađa, nalik košnicama. Film *U napad* prati egzistencijalne zavrslame jedne velike obitelji čijih nekoliko generacija živi pod istim krovom, a *Rouge midi* predstavlja tri generacije doseljeničke talijanske obitelji u Francuskoj. U fokusu filma *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi* tročlana je obitelj, uvjetno rečeno proširena majčinim ljubavnikom. Naposljetku, Guédiguianovi filmovi oprimjerenje su preostale socijalne kohezije, u kolektivnim scenama druženja i slavlja očite su čvrste poveznice između članova velikih obitelji, kao i među pripadnicima lokalne zajednice ili društvenog sloja, koji dijele istu sudbinu, sreću i tuge.

Posljednje ljeto, Ki lo sa?, Bog ne voli mlakonje, Na život i smrt, Lady Jane Guédiguianovi su filmovi koji se usredotočuju na skupinu nerazdruživih prijatelja. U *Tamo gdje je srce* u fabularnom središtu također su mali stanovnici jedne zgrade, djeca koja se zajedno igraju; dvoje od njih, Clémentine i Bébé, zaljubljuju se još u djetinjstvu, a u adolescentskoj će se dobi odlučiti na vjenčanje. Djevojčica iz njihova malenoga društva u tinejdžerskim godinama nesretno pogiba, a dječak postaje ovisnik i sitni diler. U *Lady Jane* troje od djetinjstva najbližih prijatelja ponukani idealima i humanitarnim idejama pljačkaju skupe trgovine i zlatarnice, da bi u srednjoj dobi uspostavili uredne građanske egzistencije – François zasniva obitelj i popravlja brodove, René je vlasnik popularnog noćnog kluba, a jedina žena među njima, Muriel, vodi elegantnu trgovinu dizajnerskom odjećom.

Bartlett (u Cardullo, 2009: 14) primjećuje da su Jean-Pierre i Luc Dardenne učili od starih majstora poput Bressona, no oslobodili su se njihove strogoće. Bressona odlikuju hladnoća, odsutnost emocija i asketska rigidnost koju iskazuje spram svojih glumaca, tzv. modela. Običavao je govoriti kako je od toga što mu glumci pokazuju važnije ono što nesvjesno skrivaju. Ništa na filmu nije lažnije od teatralnog tona koji imitira život, tvrdio je. Razlika između braće Dardenne i Roberta Bressona u tome je što su njihovi likovi realističniji i konkretniji, prokrvljeni stvarni ljudi, dok su Bressonovi tek arhetipovi.

Pojedinci su u filmskom svijetu Roberta Guédiguiana određeni antropološkim i socijalnim parametrima, odnosno društvenim miljeom i porijeklom. Pier Paolo Pasolini prije Guédiguiana u fokus je postavljao pripadnike rimskog ili napuljskog radništva, a isto

Guédiguian čini s ljudima iz marsejskog radničkog sloja. Njegovi su likovi nezaposleni muškarci, sitni kradljivci, beskućnici, alkoholičari, ovisnici, prostitutke, uzdržavane žene, striptizete, samouki slikari, vlasnici opskurnih lokala ili striptiz barova na rubu grada, povremeni fizički radnici, vozačica ambulantnog vozila, vlasnik malog građevinskog obrta, neuspješni pisci, dešperatni vrtlar u povremenom angažmanu, šankeri, vozači kamiona, tvorničke radnice, pomoćnica na ribarnici, djelatnici obiteljske automehaničarske radionice, domaćice, zaštitari, umirovljenici, taksisti.

Protagonisti filmova braće Dardenne također su marginalizirani i deklasirani pojedinci: azilanti, ovisnici, djelatnici centra za izobrazbu problematičnih maloljetnika, tvornički radnici, sitni kradljivci, džepari i dileri, mafijaši, alkoholičari, nezaposlena mladež, mali kvartovski trgovci, maloljetni roditelji, imigranti, trgovci djecom, izrabljivači useljenika i radnika na crno, beskućnici, ljudi bez zaposlenja, maloljetni prijestupnici pa i ubojice, disfunkcionalne i/ili jednoroditeljske obitelji, ukratko, nevidljive pojave u postindustrijskom krajoliku (turistički) neatraktivne južne Belgije. Mnogi od likova u filmovima Bruna Dumonta žitelji su provincije na sjeveru Francuske: sredovječna gostioničarka, mlada blagajnica u supermarketu, policajac, tvornička radnica, vozač autobusa, domaćice, seosko stanovništvo, članovi mjesnog puhačkog orkestra, azilanti, mladići bez zanimanja.

Primjerice, Maurice Pialat je redatelj samoće, nikako integracije u bilo kakvu grupu (Magny, 1992: 74), kao što je i De Sica *Umberto D* film samoće. Određeni tip usamljenosti – emocionalne, seksualne, društvene - sudbina je onih njegovih likova koji imaju osjećaj da ne mogu izaći iz svog tijela, što rezultira fizičkom histerijom. O'Shaughnessy zamjećuje da je pojedinac kod braće Dardenne uvijek prepušten samome sebi, dok Guédiguianove likove spašava zajedništvo. Rosetta braće Dardenne zatječe se na sjecištu individualnog i obiteljskog, pri čemu ne postaje autonomna individua, niti nalazi sigurnost u okviru svoje disfunkcionalne obitelji (2009: 147). Rosettini grčeviti naponi pokazuju suštinsku nemogućnost individualizma. Junakinja se bori za samostalnost, kako ne bi ovisila o tuđoj milostinji, no naposljetku uviđa da ne može sama. Za one na dnu ljestvice, individualna autonomija zahtijeva herojski napor i u konačnici nije održiva (ibid., 155).

7.1.1. Međugeneracijski odnosi

U fokusu drame Mikea Leigha *Sve ili ništa* (*All or Nothing*, 2002) tri su radničke obitelji iz jedne socijalne zgrade u južnom Londonu. Film koji odlikuje besprijeekorna nijansiranost unutarobiteljskih i susjedskih odnosa, tematizira otuđenost, usamljenost, međusobno nerazumijevanje članova jedne obitelji i šire, nezadovoljstvo pripadnika jednog društveno nepriviligiranog miljea, no u ovom slučaju te ljude zbližavaju upravo nedaće.

Problematicu obiteljskih odnosa u filmovima koji su nam predmetom interesa možemo podijeliti u četiri skupine: samohrano roditeljstvo, maloljetnička trudnoća, mladenačka delinkvencija i obiteljsko nasilje. Kod Roberta Guédiguiana nalazimo specifičan obiteljski model koji podrazumijeva hrabru i požrtvovnu majku te nefunkcionalnog oca, no on je, iako pasivan i inertan, rijetko agresivan odnosno zlostavljač. Gospodin Vadino u filmu *Moj otac je inženjer* istući će, doduše, maloljetnu kćer Mylène i protjerati je iz kuće kad ona zatrudni s mladim Arapihom Rachidom. I Rachidovoj bi obitelj prihvatljivije bilo da im sin oženi Kabyle, djevojku istog porijekla, dok Mylènin očajni otac strahuje da bi mu udaja kćeri za Muslimana ugrozila ionako krhak francuski identitet, jedino što je baštiniio od svog oca, naturaliziranog Talijana. Problematicu maloljetničke trudnoće nalazimo i u Guédiguianovom filmu *Tamo gdje je srce*, no reakcija roditelja ondje je posve drugačija, oni će kćeri pružiti bezuvjetnu podršku. Osim toga, djevojčini roditelji ni u jednom trenutku tamnu boju kože kćerina dečka Bébée neće smatrati problematičnom. Štoviše, opće ozračje vedrine i benevolentnosti, te opuštenost kojom prilaze neplaniranoj i svakako preuranjenoj trudnoći i udaji maloljetne kćeri doima se ponešto nerealno i idealizirano. Jedina disonancija tj. natruha disfunkcionalnosti u idiličnom ozračju narativnog okvira labilna je Bébéova adoptivna majka, fanatična vjernica i otvorena rasistica koja, za razliku od svog dobrodušnog muža, taj mladenački brak neće podržati. Guédiguianovu inačicu Romea i Julije uz spomenute Rachida i Mylène iz filma *Moj otac je inženjer*, u filmu *Sreća je u novcu* predstavljaju Pierre i Isabelle, pripadnici suparničkih bandi marsejske prigradske četvrti koja je žutom linijom podijeljena na suprotstavljene zone.

Kod Bruna Dumonta uočavamo učestalost jednoroditeljskih obitelji, u kojima u pravilu nedostaje očinska figura (*Isusov život*, *Humanost*, *Izvan sotine*), uvjetna iznimka je *Hadewijch*, ondje je otac u životu svoje kćeri doduše prisutan, ali tek formalno. U filmovima braće Dardenne također kao obrazac zatječemo pretežno nefunkcionalne samohrane roditelje:

oca koji svog sina istodobno voli i zlostavlja (*Obećanje*), oca koji sina napušta te potom prepušta skrbi nepoznate žene na koju dječak nailazi pukim slučajem (*Dječak s biciklom*), oca koji svog tek rođenog sina impulzivno i bez imalo grizodušja prodaje na crnom tržištu (*Dijete*). S druge je strane majka alkoholičarka koja sav egzistencijalni teret prebacuje na kćer adolescenticu (*Rosetta*).

7.1.2. Demaskulinizacija muškog protagonista

U filmskom mikrouniverzumu Roberta Guédiguiana vladaju žene. Muškarci su u pravilu bezopasni slabići: pasivni ili odsutni, neautoritativni ili generatori sitnih nevolja. Žene su naprotiv stabilne i pouzdane čuvarice doma i obiteljskih vrijednosti, spasiteljice i sveprisutne pokretačice pozitivnih promjena. One unose red u kaotične prilike te uspijevaju obiteljsku strukturu održati netaknutom. Protagonistice Guédiguianovih filmova anonimne su, socijalnim statusom ni po čemu izuzetne žene, pripadnice radničkog miljea osuđene na dno hijerarhijske skale. No majkama u svojim filmovima Guédiguian pridaje auru junakinja. One su snažne, uporne i marljive, s jakim obrambenim mehanizmom i preživljavačkim nagonom. Žene su to koje su se silom prilika (udovištvo, nefunkcionalni brak) te prije čvrstim karakterom, no feminističkom osviještenošću, u svojim obiteljima našle u dominantnoj ulozi. Primjerice, Jeannette u drami *Marius i Jeannette* sama skrbi o dvoje djece, Simona Viali u filmu *Sreća je u novcu* udovica je i samohrana majka četvero djece, a požrtvovna Michèle iz *Grad je tih* vodi brigu o kćeri ovisnici i njezinoj bebi koju ova ima s nepoznatim muškarcem.

Jean-Marc Stébé u svom radu o problematici francuskih predgrađa, navodi kako ona uvelike proizlazi iz dubinskih promjena u obiteljskoj sferi, posebno uslijed modifikacije, konkretno urušavanja slike oca u magrebsko-arapskim obiteljima, do kojeg dolazi 1970-ih godina, kao posljedica ekonomske krize. Takvi muškarci unazađeni su društvenim promjenama posljednjih desetljeća, umorni su od dugogodišnjeg rada u industriji ili javnim službama, a isključivanjem s tržišta rada dezorijentirani su i lišeni statusa. Prije toga, otac je privređujući sredstva za život figurirao kao vođa; njegova ekonomska neophodnost u društvu osiguravala mu je moć i utemeljenost u obiteljskoj zajednici, bojalo ga se i poštivalo, predstavljao je strukturirajući, psihološki i kulturni kadar obitelji. No, njegovim nestankom s ekonomske i

društvene scene, slabi mu i pozicija, do tada središnja, u obiteljskom mikrokozmosu (usp. 2016: 61-62).

Očevi u fabularnom okviru ne postoje (pokojni – *Marius i Jeannette*, nepoznati – *Grad je tih*) ili su formalno prisutni, ali neangažirani kao partneri i roditelji (*Sreća je u novcu*, *Grad je tih*). Muškarci suprugama prepuštaju skrb o djeci - Michelov sin u *Snjegovima Kilimandžara* predbacuje ocu da je zbog sindikalnih sastanaka prečesto izbivao iz obiteljskog doma. Bert u *Posljednjem ljetu* viče na nastradalog oca da je svojom radnom nesposobnošću (prouzročenom ozljedom na radu) upropastio njegovu budućnost. U filmu *Sreća je u novcu* Simoni Viali polazi za rukom ono što nije uspjelo agilnom, dobrohotnom svećeniku: ona osmišljava inicijativu za spas djece i mladeži iz njihova naselja, nagovara susjede da potaknu svoje inertne muževe na djelovanje za opće dobro. U drami *Grad je miran* Michèle predano skrbi o unučici, teško zarađenim novcem (tegoban fizički rad u ribarnici, povremena prostitucija) nabavlja drogu za kćer, koju će na koncu, u krajnjem očaju, a kako bi osigurala budućnost unuci, usmrтитi prevelikom dozom. Za to vrijeme muž i otac rijetko je u kadru i to alkoholiziran i rezigniran, nezainteresiran za suprugu i kćer, nesposoban za empatiju i aktivno sudjelovanje u narušenoj obiteljskoj dinamici,. Zato povremeno obavlja sitne fizičke poslove po naselju, a u slobodno vrijeme sudjeluje u akcijama protiv useljenika.

U filmu *U napad* ženski dio obitelji, Lola i Marthe pokretačka su sila u borbi za spas obiteljskog posla o kojem im svima ovisi egzistencija. U filmu *Na život, na smrt* Jaco je onemogućen u svojoj očinskoj ulozi, jer ga supruga, bijesna što je izgubio posao pa više nije kadar održavati obiteljski standard ni plaćati hipoteku, ostavlja odvevši sa sobom djecu. Marie-Sol se ne prepušta sudbini kao njezin pasivno-agresivni, godinama nezaposleni suprug, nego svakodnevno hodočasti navrh brda zavjetovati se Gospi za trudnoću. Daljni vid njezine agilnosti ogleda se u činjenici da će se s gorljivih molitvi preorijentirati na djela; dijete će začeti s Jacom koji će time, do toga trenutka gubitkom radnog mjesta i supruge posve demaskuliniziran, povratiti izgublenu samosvijest. Utapanje supruga Marie-Sol simbolizira nemoć, odustajanje, predaju, njegovo samoubojstvo simbolički upućuje na nemogućnost ispunjenja očinske funkcije.

U drami *Moj otac je inženjer* pedijatrica svoju praksu smješta u mnogoljudnu zgradu problematičnog sastava stanovništva; Natacha spašava naselje, skrbeći o djeci njegovih stanovnika, iako sama nije majka. Clémentinina majka Mariane odlazi u Sarajevo uvjeriti

silovanu ženu i njezina brata da nedjelo nije počinio njezin zet. U *Lady Jane* samohrana majka zbog grijeha iz prošlosti ostaje bez sina jedinca. Marie-Claire u *Snjegovima Kilimandžara* predlaže suprugu da udome dva dječaka, mlađu braću mladića koji im je provalio u dom. Spram pozitivnih oprimjerenja dominacije feminine energije u filmovima Roberta Guédiguiana, eponimska (anti-)junakinja drame *Rosetta* Jean-Pierrea i Luca Dardennea karikatura je ženske snage i odlučnosti. Naprotiv, primjeri istinski snažnih, karizmatičnih žena u filmovima braće Dardenne su Lorna (*Lornina šutnja*), Samantha (*Dječak s biciklom*), Sandra (*Dva dana, jedna noć*) i Jenny (*Nepoznata djevojka*) s tim da Lornu i Sandru povezuje psihički poremećaj od kojega obje boluju. *Lornina šutnja* okončava se djevočinim pomračenjem, a u *Dva dana, jedna noć* Sandrin slom živaca prethodi fabularnim zbivanjima ostavši izvan filmskog okvira.

Kod Bruna Dumonta oprimjerenja stabilnih žena su Freddyjeva majka i njegova djevojka Marie (*Isusov život*).

7.1.3. Dijete kao filmski junak

Mnogi kritičari (primjerice Fisher u Cardullo, 2009) uviđaju paralelu između filmova *Mouchette* (*Mouchette*, 1967) i *Džepar* (*Pickpocket*, 1959) Roberta Bressona te *Njemačka nulte godine* (*Germania, anno zero*, 1948) Roberta Rossellinija. U Rossellinijevu filmu dječak Edmund nesretno pogiba uslijed socijalne izolacije i posvemašnje odsutnosti bolesnoga oca iz njegove svakodnevice. Bressonova *Mouchette* oduzima sebi život nakon teške bolesti i smrti majke, psihofizički zlostavljana od oca alkoholičara te krajnje društveno marginalizirana. Primarna poveznica ovih triju filmova maloljetni je središnji protagonist. Dok Bresson običava u svom radu problematizirati djetinjstvo i adolescenciju (*Mouchette*, *Slučajno, Baltazar/Au hasard Balthazar*, 1966), s Rossellinijem, uz iznimku spomenutog filma, to nije slučaj.

Zamjetan je snažan utjecaj navedenih autora, posebice njihovih gore izdvojenih filmova, na rad Jean-Pierrea i Luca Dardennea te Bruna Dumonta. Prije nego u ovom poglavlju tu tvrdnju potkrijepimo primjerima, pogledajmo kako se spram figure djetinjeg odnosno mladog protagonista odnose braća Dardenne, Bruno Dumont i Robert Guédiguian. Jean-Pierre i Luc Dardenne u svojim se radovima kontinuirano i vrlo angažirano zaokupljaju

međugeneracijskim odnosima pri čemu je upravo figura mladog pojedinca nositelj ispravnog moralnog predznaka, razbora i konstruktivnosti. Uvidom u filmografiju dvojice autora odnos roditelja i djeteta nameće se kao ishodišna točka gotovo svih njihovih dugometražnih ostvarenja (*Obećanje*, *Dijete*, *Sin*, *Dječak s biciklom*), izuzev *Lornine šutnje* i *Tri dana, dvije noći*. U *Lorninoj šutnji* problematika materinstva javlja se tek na samom kraju filma u vidu junakinjine umišljene trudnoće, dok se u *Tri dana dvije noći* dramska napetost djelomično izmiješta iz konteksta unutarobiteljske dinamike.

Kod Bruna Dumonta ne nalazimo dječje likove (iznimka su usputne figure djevojčica koje ostaju u poziciji neiskazanog objekta, bez identiteta i svojstava, instrumentalizirane isključivo kao žrtve spolnog zlostavljanja i/ili ubojstva – *Isusov život*, *Humanost*), no zato su u središtu zbivanja većine filmova adolescenti ili nefunkcionalni i svojom društvenom pozicijom infantilizirani odrasli. U opusu Roberta Guédiguiana djeca su učestalo prisutna, no nikad u funkciji središnjeg protagonista, dok tinejdžere autor postavlja u središte fabularnog zbivanja filmova *Moj otac je inženjer* i *Tamo gdje je srce*, a uzgred njihove mladenačke odnose razmatra i u *Sreća je u novcu*.

Delinkvencija djece i mladeži tematizira se već u ranim realističkim ostvarenjima, primjerice u De Sicinim *Čistačima cipela* (*Sciuscià*, 1946) gdje su čistači cipela delinkventi, a u francuskoj kinematografiji u filmovima *Četiri stotine udaraca* (*Les quatre cents coups*, 1959) Françoisa Truffauta i *Golo djetinjstvo* (*L'enfance nue*, 1969) Mauricea Pialata koji je na tragu filmova *Izgubljeni psi bez ogrlice* (*Chiens perdus sans collier*, 1955) Jeana Delannoya i *Starac i dijete* (*Le vieil homme et l'enfant*, 1967) Claudea Berrija. U filmu *Džepar* podjednako se sugestivno demonstrira fini, u pravilu teško razlučivi spoj imaginativnog igranog i rekonstrukcijski dokumentarnog; ovdje se, kao u prikazu zahtjevnijih dionica kakvog specifičnog umijeća, predočava vještina džeparenja dovedena do umjetničkog savršenstva (v. Krelja).

Djeca i mladež u radovima braće Dardenne sklona su raznim oblicima problematičnog ponašanja, no u daleko manjoj mjeri nego je to slučaj s disfunkcionalnim odraslima. Igor krade novčanik korisnici automehaničarskih usluga u radioni u kojoj odrađuje praksu (*Obećanje*), Francis provaljuje u parkirani automobil (*Sin*), Rosetta agresivno nastupa prema svom poslodavcu (*Rosetta*), Cyril izaziva pomutnju rušeći stolice u ambulanti da bi drugom prilikom u samoobrani jednog dječaka udario kamenom (*Dječak s biciklom*). Kod odraslih je

naprotiv uočljiv čitav niz ozbiljnih društvenih devijacija: kriminalno djelovanje i suštinska amoralnost (*Obećanje/Igorov otac*), roditeljska neodgovornost (*Obećanje/Igorov otac*, *Dječak s biciklom/Cyrilov otac*, *Dijete/Bruno* spram svog djeteta, baš kao i Brunova majka prema njemu), alkoholizam (*Rosetta/Rosettina majka*), odgovornost za potpuno urušavanje obiteljske strukture (*Sin*/nakon smrti djeteta brak roditeljskog para okončava se, vrlo vjerojatno uslijed uzajamnog predbacivanja).

Francis (*Sin*) potječe iz disfunkcionalne obitelji, očevu adresu ne zna, a majku ne posjećuje, jer se tome protivi njezin novi partner. Ostali dječaci o kojima Olivier vodi brigu, ne dolaze iz nimalo sređenijih prilika; otac jednoga od njih inzistira na tome da novac koji njegov sin zaradi na praksi bude isplaćen njemu, jer on dječaka hrani. Majka drugog dječaka zahtijeva da joj sin pomaže u gostioni, zbog čega je primoran prekinuti pohađanje vladinog projekta osposobljavanja. Oliver Francisu strpljivo podučava stolarskom zanatu, a postupno počinje skrbiti za njega kao za vlastito dijete, ispunjavajući tako prazninu nakon smrti sina.

U filmovima Roberta Guédiguiana, kako smo već spomenuli, djeca su sveprisutna. U prvom kadru Guédiguianovog filma *Ki lo sa?* skupina djece naviru se u park vile da bi na koncu njime zagospodarila kad četvero mladih zauvijek zaspi. U *Sreća je u novcu* djeca otimaju hranu starijim stanovnicima naselja i međusobno se tuku. Pri svršetku filma na inicijativu majki iz susjedstva ujedninjenih oko zajedničkog cilja, a uz podršku nekonvencionalnog svećenika, djeca će u organiziranoj akciji figurirati kao paravan za pljačku banke. Junakinja drame *Moj otac je inženjer* pedijatrica je Natacha; ondje je život jedne mnogoljudne zgrade s periferije grada prikazan kroz iskustvo heroine koja istodobno jest i nije punopravni element toga problematičnog mikrokozmosa, kroz prizmu njezine požrtvovne skrbi za djecu iz naselja. Igora iz *Obećanja* kritika uspoređuje s malenim Edmundom iz *Njemačke, nulte godine*; dok u Rossellinijevom filmu dječaćić tumara Berlinom u ruševinama, Igor braće Dardenne vozi moped kraj napuštenih tvornica Serainga, a nalik Dumontovu Freddyju koji se u *Isusovom životu* na motoru vozi pustom okolicom Bailleula. Svršetak filma *Dijete* braće Dardenne podsjeća na Bressonov film *Džepar* gdje mladić ljubi svoju djevojku kroz rešetke ćelije. Poveznica dvaju filmova upravo je njihov svršetak: oba se filma okončavaju pokajanjem mladih prijestupnika, tijekom posjeta njihovih djevojaka zatvoru. Kod Bressona uočavamo element iskupljenja na kraju filma, baš kao i kod Dumonta (*Isusov život*), dok od braće Dardenne to nije jednoznačno ni eksplicitno prikazano, oni će u otvorenom kraju prikazati

uplakani par bez naznake kako bi se priča mogla okončati. Braća ne sugeriraju kakve su prilike da se partneri pomire i interpretaciju daljnjeg razvoja događanja prepuštaju gledatelju.

Snimljena prema noveli⁷⁷ Georges Bernanos, drama *Mouchette* Roberta Bressona kršćanski je intonirana priča s elementima sadizma, baš kao i Bressonov *Džepar* inspiriran Dostojevskijevim romanom *Zločin i kazna*. Neke od sastavnica tih filmova preispisane i reinterpretirane nalazimo u filmovima braće Dardenne i Bruna Dumonta. Prema Nicole Brenez (u Cardullo, 2009: 13) Rosetta braće Dardenne ovovremena je Bressonova *Mouchette*, no lišena transcendentalne dimenzije. R. Wood zamjećuje čitav niz paralela između dviju tragičnih junakinja (Cardullo, 2009: 25): u oba je slučaja riječ o nevoljenim i usamljenim tinejdžericama mučenima frustracijom i mržnjom prema ljudima koji ih okružuju. Otušena autsajderska figura, *Mouchette* pati u tišini, uvijek na pogrešnoj strani i sama protiv svih. Djevojka se uzaludno pokušava izboriti za sebe, spasiti goli život, u svijetu koji je spram nje neprijateljski raspoložen ili barem ravnodušan prema njezinim nevoljama, baš kako je to slučaj i s Rosettom. Živi u prijetjećem, ograničenom prostoru, njezin je svijet osobni, društveni i metaforički „zatvor“ (Hanlon u Quandt, 2011: 396), a njezino zarobljeništvo nalik je krugovima u kojima se vrte Dumontovi protagonisti.

Bressonovi su likovi zatvoreni u sebe, jer više ne nalaze način uspostavljanja dijaloga s drugima, citira Stéphane Lépine, stručnjak za Bressonov opus, Thomasa Bernharda u emisiji *Le cinéma selon Bresson: Mouchette*⁷⁸. Mouchettina majka umire nakon duge bolesti, pa djevojka ostaje s ocem, alkoholičarom i zlostavljačem. Rosettina je majka alkoholičarka nesvjesna okoline, otac je iz obiteljske konstrukcije neeksplicirano odsutan. Prva djevojka počinu samoubojstvo utapanjem, druga si pokušava oduzeti život plinom, no spašava je upravo mladić kojega je ona prethodno namjerno ostavila da se utopi. *Mouchette* živi u ruralnoj Francuskoj, Rosetta u istovjetnom krajoliku, ali s druge strane granice, u južnoj Belgiji. Poput Rosette i *Mouchette* doživljava niz poniženja: očeve pljuske u javnosti kada na sajmu želi prići mladiću koji je za nju pokazao interes ili nastavničko korenje pred razredom, jer griješi u pjevanju. Djevojčice koje se za školskog odmora prskaju parfemom sustavno zanemarivana

⁷⁷ *Nouvelle histoire de Mouchette*, Plon, 1937.

⁷⁸ Retrospektivna emisija u nastavcima o opusu i poetici Roberta Bressona, u produkciji javnog edukativnog televizijskog kanala TFO-a (Télévision française d'Ontario). Pogledano 2.11.2016. na <https://www.youtube.com/watch?v=9dW4lX0Lgmk>

i zapuštena Mouchette iz grmlja gađa blatom. U središtu fabularnog zbivanja filma *Mouchette* silovanje je i smrt mlade djevojke, gotovo još djevojčice. Sličan okvir nalazimo i u Dumontovoj *Humanosti* s tom razlikom da je ondje silovanje ishodišna, a u *Mouchette* krajnja točka zbivanja. Lépine zaključuje kako je postati ženom i umrijeti u Mouchettinoj dobi oboje malo vjerojatno, no njoj se u tek nekoliko sati događa i jedno i drugo. Lépine primjećuje da je Mouchette svjedokinja užasa ovog svijeta, ona je poput Bressonova magarca Balthazara ultimativna mučenička figura, konkretnije, kako je vidi Hanlon, „nedužna žrtva odraslih koji je okružuju“ (u Quandt, 2011: 399). Mouchettino skrivanje u garaži pred ocem nasilnikom braća Dardenne prepisuju u drami *Obećanje* (Igor i otac u automehaničarskoj radioni), dok manje doslovnu referencu nalazimo i u njihovu *Sinu* (Francis i Olivier na pilani). U *Mouchette* Arsène doživljava epileptički napadaj, kao kasnije Dumontov Freddy u *Isusovom životu*.

7.1.4. Trianglarnost odnosa

Tema Dumontovih ostvarenja (*Isusov život*, *Humanost*, *Izvan sotonu*) smrt je kao posljedica ljubavnog trokuta (Tancelin, 2001: 39). Joe Hardwick u Dumonovim filmovima uočava konfliktni odnos između insajdera i autsajdera, koji se triangularizira i završava smrću jednog od njih. Uvijek treća, u odnos pridošla osoba destabilizira dotad naoko čvrstu vezu, a ljubavno rivalstvo rezultira nasiljem i ubojstvom. Kod Guédiguiana navedeno nalazimo u *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*, istodobno, prijevara nije tema filmova braće Dardenne. Uvjetno rečeno trokutom možemo smatrati Lornin odnos s Claudiejem spram onoga sa zaručnikom Sokolom (*Lornina šutnja*) ili novi brak Olivierove bivše supruge Magali (*Sin*), kao i trianglarnu konstrukciju dječaka, oca i odgojiteljice (*Dječak s bicklom*).

7.2. Komunikacija

Polje komunikacije jedno je od područja gdje će se razmatrati autori pristupom suštinski razilaziti.

Ako neki filmovi, primjerice oni braće Dardenne, preferiraju tjelesnu, neverbalnu komunikaciju, drugi poput Guédiguianovih naginju naglašenoj verbalnosti. Odsutnost govora, nijemost protagonista najeklatantnija je u filmovima braće Dardenne gdje je ono fizičko esencijalno sredstvo izražavanja kolizije protagonista s društvenim preprekama ili s drugim (O'Shaughnessy, 2009: 140). Oskudni, lapidarni, banalni dijalozi, nerijetko posve ispražnjeni od značenja izmjenjuju se u filmovima Bruna Dumonta s facijalnom neekspresivnošću glumaca naturščika. René Prédal drži kako upravo njihove šutnje, tišine i bezdogađajne svakodnevice gledatelju omogućuju meditaciju nad ljudskom biti (2008 : 77).

Pharaon (*Humanost*) inhibirani je policijski službenik, kojega će pretpostavljeni ukoriti zbog njegove hipersenzibilnosti. Prédal Pharaona smatra komunikatorom neizrecivog, između krika i tišine, koji ne osuđuje nikoga, a suosjeća sa svakim (2008, 79-81). Bruno Dumont u svojim filmovima ne objašnjava društvene odnose ni posljedice društvenih gibanja na obitelj i pojedinca, niti pokušava moralistički pozicionirati filmove spram aktualnih problema. Njegovi filmovi nisu verbalni ni intelektualni, samo konstatiraju, provociraju. Korporalni su i artistični, na tragu fizičkog performansa ili akcije, pripovijedaju filmsku priču slikom, zvukom i pokretom.

Isusov život gotovo je autističan film s rijetkim i šturim dijalozima lišenim dubljeg značenja. Protagonisti Dumontove tjeskobne pripovijesti ne znaju komunicirati. Freddyjeva majka zuri u televizor za trajanja interakcije sa sinom; ne gledaju jedno u drugo dok razgovaraju, a kad komunikacija zamre ili inicijalno ne uspije, slijede dugi periodi tišine.

Dumont, kako sam objašnjava, nastoji minimalizirati prisutnost jezika na filmu, budući da je u vizualnom mediju misli protagonista moguće iščitavati s njihovih lica. U *Twenty-nine Palms* on će namjerno ostvariti situaciju otežane verbalne komunikacije, što postiže podizanjem jezične barijere između aktera koje utjelovljuju Ruskinja i Amerikanac koji slabo govore francuski. U filmu se bilingvalni par teško sporazumijeva gotovo nerazumljivom

kombinacijom dvaju jezika. Govore malo, komuniciraju neverbalno: pogledom, mimikom, gestama, fizičkim kontaktom.

Atonalna komunikacija neverbalna je, nespretna; riječi svojom nespretnošću čine komunikaciju atonalnom, a atonalnost je kako navodi Alliger komunikacija bliska afaziji (2012: 19). Pharaon zamuckuje u interakciji s Domino, sa svojom majkom i s policijskim zapovjednikom; kad nešto i uspije izgovoriti, izrečeno je oklijevajuće i značenjski prazno.

Radove braće Dardenne odlikuje stilski minimalizam, što se na razini kompozicije odlikuje *in medias res* ulaskom u radnju, bez pretpriče⁷⁹. Kod Bressona u pravilu nedostaju podaci o mjestu radnje kao i psihologizacije likova, što je svojstveno i Dumontu te braći Dardenne. Tišine i šutnje ovdje su baš kao kod Dumonta pretpostavljene dijalogu. David Walsh sumnja kako braća zaziru od dramatskih konfrontacija, jer ih nisu kadri odgovarajuće postaviti⁸⁰ (usp. Cardullo, 2009: 71). Spram Dumontove kodiranosti i neproničnosti, Guédiguianove filmske priče lako i uspješno komuniciraju s gledateljem. Iako imaju snažan socijalno-politički podtekst, kao i polemički potencijal, njihova metaforičnost vrlo je diskretna i u pravilu neopterećujuća.

Ostvarenja Roberta Guédiguiana naglašeno su verbalni, određeni visprenim i duhovitim dijalozima. Njegovi protagonisti – napose protagonistice! - rječiti su i razgovorljivi, glasni i izravni, što proizlazi iz njihova mediteranskog mentaliteta, ekstrovertnog temperamenta, ali i autorova inzistiranja na prezentaciji autentičnog življenja u svim aspektima banalnosti svakodnevice žitelja priobalja. Ondje gdje kod Bruna Dumonta nailazimo na nemotivirane šutnje, krnje monologe i abortirane interakcije, a kod braće Dardenne na strogo funkcionalne razmjene iskaza tj. suhih konstatacija činjeničnog stanja, kod Guédiguiana osupnjuju neekonomično prštavi i vrlo emocionalni istupi likova. Izraženu komunikativnost Guédiguianovih ostvarenja mogli bismo komparirati s onom u radovima Mikea Leigha. Spram Dumontovih neprezentnih likova nalik Bressonovim modelima kao i njihove stanovite

⁷⁹ Metodu *in medias res* filmskog izlaganja nalazimo u filmovima *Moć i slava* (*The Power and the Glory*, 1933) Williama K. Howarda, *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa, *Sunset Boulevard* (1950) Billyja Wildera, *Razjareni bik* (*Raging Bull*, 1980) Martina Scorseseja itd.

⁸⁰ Permit us the suspicion, at least until convinced otherwise, that the Dardennes shy away from dramatic confrontations because they are incapable of rendering them adequately.

autističnosti te apersonalnosti njihovih međusobnih odnosa, Guédiguian gledatelja konfrontira s kompleksno uobličenim ličnostima, k tome vrlo prezentnim u prostoru kojim se kreću, tj. u zajednici kojoj neodvojivo pripadaju. Kako primjećuje Ousselin, malo je tihih trenutaka u filmu *U napad!*; u osunčanom Marseilleu, protagonisti neprestano raspravljaju: o njihovu poslu ili nedostatku posla, o potrazi za ljubavlju i seksom, o trajnosti prijateljstva i uspomenama, o društvenoj nepravdi i načinima kako je ispraviti.⁸¹

⁸¹ [...] il y a peu de moments silencieux dans *A l'attaque!* Dans la ville ensoleillée de Marseille, les personnages discutent constamment: de leur travail ou de l'absence de travail, de la recherche de l'amour et du sexe, de la continuité de l'amitié et des souvenirs, de l'injustice sociale comme des moyens d'y remédier. Edward Ousselin : Un conte politisé : *A l'attaque!* de Robert Guédiguian. *The French Review*, vol. 81, no. 1, October 2007. pp. 128

7.3. Društveni angažman

Intrigantno je kroz prizmu društvenog angažmana, kao tipičnog za realističke pravce, promatrati troje odabranih autora: u fokusu braće Dardenne egzistencijalne su teškoće pojedinaca koje su posljedica šireg socioekonomskog stanja, no zanimljivo je, a možda čak i iznenađujuće primijetiti, da Jean-Pierre i Luc Dardenne društvene teme ne obrađuju izravno, one nisu predmet njihova primarnog interesa. Ovaj redateljsko-scenaristički dvojac nema potrebu zalagati se za svoje socijalno deprivirane protagoniste, nego s objektivističke distance promatraju kako će se oni izboriti s nenaklonjenim im životnim prilikama. Braća Dardenne se, iako su protagonisti njihovih filmova žrtve socioekonomskih okolnosti, ne zaokupljaju političkim kontekstom, fokusiraju se primarno na individualnu nedaću pojedinca, pri čemu ne nastupaju kao zastupnici svojih likova, naprosto prikazuju brutalnu stvarnost. Braća rad na filmu ne doživljavaju kao vid društvenog angažmana ili aktivizma. Kad su snimali dramu o nezaposlenoj djevojci (*Rosetta*), to nije bio film o nezaposlenosti nego o hrabroj ženi koja se bori s teškim problemima; njihov film neizbježno govori i o društvenoj situaciji, no socijalna tematika nije im bila primarni cilj. Michael Haneke u tome smislu ide još korak dalje, njegovi filmovi prikazuju likove posve distancirano i bez imalo empatije.

U drami *Sin Olivier* dječake u procesu resocijalizacije podučava stolarskom zanatu i veže se emocionalno za njih, u drami *Nepoznata djevojka* mlada liječnica ostvaruje afektivan odnos s pacijentima i osjeća grižnju savjesti što nije pomogla djevojci u nevolji, u *Obećanju* mladić Igor obvezuje se da će skrbiti o supruzi i djetetu poginuo radnika, u *Djetetu* sitni kriminalac *Bruno* uslijed iznenadnog grizodušja žrtvuje vlastitu slobodu kako bi od zatvora spasio mladog suučesnika, u *Dva dana, jedna noć*, upravo najsiromašniji članovi kolektiva solidarni su s kolegicom kojoj prijeti otkaz.

Bruno Dumont u medijskim istupima oštro negira društveni angažman svog umjetničkog djelovanja te tvrdi kako likove smješta u ruralni i radnički milje tek stoga što mu je takvo kontekstualiziranje najprimjereniji dekor za iskazivanje ljudske istine. Jedino Robert Guédiguian otvoreno priznaje kako je film za njega vid identifikacije s problemima marginaliziranih skupina (u njegovu slučaju to su pripadnici radništva iz marsejskog predgrađa), ali i sredstvo političke borbe.

Ken Loach (1936), pravnik s oksfordskom diplomom iz radničke obitelji, 1970-ih godina snimao je kritički intonirane filmove o štrajkovima. Pri tome je jasno na čijoj je Loach strani: simpatije iskazuje za pojedinca u nevolji, koji se unatoč zloj sudbini i bešćutnosti sustava bori za svoja prava, dignitet i sreću (Schütz, 2011: 193). I Bartlett zamjećuje da je Loach, baš kao i Mike Leigh, naklonjen svojim likovima, jer tretira ih kao žrtve okolnosti, predočavajući ih gledatelju siromašnima, ali plemenitima. Braća Dardenne naprotiv svoje likove prikazuju bez uljepšavanja. S Loachem braću povezuje interes za marginalizirane pojedince, kao i naturalistička estetika te upošljavanje naturščika koji na filmu surađuju s profesionalnim glumcima. Bartlett međutim navodi Alana Clarkea kao autora koji bi svojim filmovima *Made in Britain* (1983) i *Smeće* (*Scum*, 1977, 1979) u kontekstu britanskog socijalnog realizma bio srodniji poetici braće Dardenne od poznatijih Leigha i Loacha (Cardullo, 2009: 12). Loacheve filmove odlikuje humoran ton, a zbog korištenja filmske glazbe i izraženije fikcionalizacije, široj su publici prihvatljiviji od radikalnijih filmova braće Dardenne.

I Schütz uočava da je ključna razlika između četvorice autora – Jean-Pierrea i Luca Dardennea, Loacha i Leigha što filmovi braće nisu primarno politički (2011: 180). Cardullo zaključuje kako braća Dardenne ne žele da njihovi filmovi budu oblikovni ili manipulativni, dakle aktivistički ili pak propagandni, njihova namjera nije mijenjati svijet (2009: 20). Oni prikazuju deklasirane pojedince koji su kao slijepa točka društva izvan interesnih sfera filmske umjetnosti. Ljudi su to koje se s jedne strane potpuno ignorira, a s druge ih se patronizira milostinjom, čime ih se negira kao aktivne subjekte sposobne oblikovati vlastitu budućnost (ibid.). Luc Dardenne naglašava da deset tisuća Belgijanaca živi u kamp kućicama nakon što su ostali bez doma, a to je prvi korak do beskućništva. O takvim temama braća progovaraju simplistički, ogoljelo, bez patosa, a Schütz primjećuje kako izbjegavaju manirizam i melodramatiku (Schütz, ibid.).

Društveni status likova Bruna Dumonta određen je pripadnošću radničkoj klasi. Pharaon (*Humanost*) niže je rangirani policijski službenik. Joseph - pedofil, silovatelj i ubojica - vozač je školskog autobusa. Pharaonova susjeda, a Josephova djevojka Domino, radnica je u tvornici, koja je za trajanja filma u kratkom, neuspjelom štrajku. Domino time podsjeća na Rosettu, eponimsku protagonisticu drame *Rosetta* braće Dardenne, koja također privremeno radi u jednom proizvodnom pogonu. Vulgarna poput Marie prema Kaderu (*Isusov život*) Domino lascivno nasrće na kolegu koji s njom radi na pokretnoj traci. Pri građevinskim

radovima u samostanu (*Hadewijch*) ispomaže zatvorenik u procesu resocijalizacije koji se, iako u pozadinskom planu, do kraja filma nameće kao jedna od važnijih figura. Freddy (*Isusov život*) kronično je bolestan mladić, nezaposleni epileptičar. Freddyjeva samohrana majka gostioničarka je, a njegovi prijatelji su besposleni, besperspektivni mladići. Marie, Freddyjeva djevojka, trgovkinja je u supermarketu. Navedenim likovima Dumont povremeno suprotstavlja pripadnike svijeta glamura ili više građanske klase. David i Katia (*Twenty-nine Palms*), umjetnički fotograf i foto-model, dolaze iz svijeta zabavne industrije. Céline (*Hadewijch*) studentica je teologije iz izuzetno imućne pariške obitelji.

Za film *Hadewijch* Dumont kaže kako njegov naturalizam ne govori o društvenom već o duhovnom životu.⁸² Ipak, kako tumači Alligier, Dumontovo posvemašnje odbacivanje socijalnog realizma, njegovo odbijanje donošenja moralnih sudova i svake psihologizacije likova proizlaze iz htjenja za dohvaćanjem realnosti, iz želje da se stvarnošću iskaže nevidljivo, a da joj se pri tome ne nameće nikakvo signficiranje. To je razlogom što se njegov film, smatra ona, ne može promatrati tek kao socijalno realističan narativ dokumentarističkog prosedea, a kakvim se na prvo gledanje doima (usp. 2012: 12).

Guédiguian se izmiče obrascima stvarnosnog prikazivanja zbilje i neonaturalizma time što svoje priče uvijek prošiva optimizmom, likovi se rijetko prepuštaju očajanju, uz nekoliko izuzetaka (npr. muž Marie-Sol, *Na život, na smrt*).

7.3.1. Solidarnost

Film *Zovem se Joe* (*My Name Is Joe*, 1998) Kena Loacha romantična je socijalna drama kakve nalazimo u opusu Roberta Guédiguiana, ali nikad kod Bruna Dumonta i samo iznimno kod braće Dardenne (*Dječak s biciklom*). Mjesto radnje Loacheve drame problematična je glasgowska četvrt kojom ipak vladaju zajedništvo i solidarnost, a što je uobičajeno vidjeti u Guédiguianovim filmovima. Kod Dumonta i braće Dardenne nije izražen aspekt socijalne

⁸² Propos de Bruno Dumont recuillies de Marion Odon sur Culturopoing.com, 25. veljače 2010.

kohezije, u fokusu radova ovih autora pojedinci su prepušteni svojoj nevolji. Poput Kena Loacha koji svoje narative smješta u predgrađa Glasgowa, Guédiguian to čini s radničkim naseljem Estaque na sjeverozapadu Marseillea, braća Dardenne s belgijskim Seraingom i nedalekim Liègeom, a Dumont sa sjevernofrancuskim Bailleulom. Europskom sjeveru (Engleska, Belgija, Sjever Francuske) oponira Guédiguianova ambijentacija na francuski jug.

Liječeni alkoholičar Joe pomaže svim članovima zajednice, ali i lokalnoj socijalnoj radnici, jer poznaje ljude i prilike. Besprizorne kvartovske mladiće okuplja oko nogometa, on je, dakle, pokretački faktor, figura dobročinitelja usporediva s Guédiguianovim likovima (*Sreća je u novcu*, *Moj otac je inženjer i Snjegovi Kilimandžara*). Joe je karizmatični „heroj ulice“, junak koji plijeni, nije tek generički pripadnik svoje klase, već multidimenzionalna osobnost zapamtljiva u svojoj izuzetnosti s kojom se gledatelj može ili barem želi identificirati. Loachevi su središnji protagonisti (Joe, dječak Kes) šarmantni, duhoviti, pobuđuju simpatije, ozračje je toplo, baš kao i kod Guédiguiana, gdje je atmosferičnost dodatno potcrtana mediteranskim mentalitetom i sugestivnim ambijentom. Ken Loach blizak je Guédiguianu i time što uvodi romantiku, komiku i čovjekoljublje u turobnu realnost svojih socijalno depriviranih protagonista.

Kod braće Dardenne zbivanja, kao i odnosi kruti su i potisnuti, bezlični i bez humora, pa na koncu i katarze. Sve je ravna crta, unatoč zapletu, dok je u Loachevim radovima jasna gradacija uspona i padova u životu protagonista, slijedom čega je gledatelju moguće bez razmišljanja izdvojiti vrhunce i najdojmljivije scene pojedinog filma. Na vizualnoj ravni (krupni planovi, dokumentarna kamera) drama *Zovem se Joe* najviše nalikuje filmovima braće Dardenne, no valja naglasiti kako je ovaj film snimljen prije njihova prvog igranofilmskog ostvarenja. Mike Leigh naprotiv težište stavlja na kompleksnost međuljudskih odnosa i dijaloge, njegovi filmovi narativno su razvedeniji, strukturirani poput kazališnog komada.

Loach u filmu *Zovem se Joe* u kontekst kriminalnih zbivanja i okružje problematičnih pojedinaca smješta ljubavnu priču u nastajanju, odnos dvoje primjerenih članova zajednice - doduše nezaposlenog liječenog alkoholičara i socijalne radnice. Autor izoštrava odnos dviju funkcionalnih osoba, spram nefunkcionalnih karaktera koji ih okružuju u ulozi statista, u funkciji kontrastne podloge. U filmovima braće Dardenne, naprotiv, izoštren je u pravilu netko od disfunkcionalnih pojedinaca, a u kontra svjetlu su oni funkcionalni (Olivier/ *Obećanje*, Samantha/ *Dječak s biciklom*). Braća Dardenne običavaju izolirati jedan socijalno

problematičan slučaj, pa ga ogoljeti i raščlaniti do krajnosti. Potom naprosto konstatiraju stanje stvari, daju anamnezu, no ne dijagnosticiraju; kraj ostavljaju otvorenim, bez jednoznačne poruke. Braća u fokus postavljaju disfunkcionalne odnose koji su evidentno posljedicom šire društvene problematike. Promislimo li jasnije, njihovi likovi problematični su, ali na vrlo prozaičan i banalan način, lišeni su suštinske patologije. Njihova je devijacija, sugerira nam se, posljedica objektivnih egzistencijalnih prilika. Nezaposleni otac izrabljuje imigrante, sina istodobno zlostavlja i voli, a mladić starijoj, očito imućnoj ženi krade novčanik itd., ali u prijelomnim će se situacijama pokazati moralnim i čovječnim. U središtu interesa su, nadalje, muškarci koji napuštaju vlastitu djecu, a ta neodgovornost proizlazi iz nezrelosti i neosviještenosti, ali i zrcali disfunkcionalnost njihovih nuklearnih obitelji (*Dijete, Dječak s biciklom*). Kod Haneke je, naprotiv, razabirljiva iskonska perverznost likova (*Bennyjev video, Čudne igre*), dok je ponašanje Dumontovih likova animalno, primordijalno, on čovjeka lišava intelekta, svodi ga na instinkt i gledatelju nerijetko posve neproničnu duhovnost.

U Dumontovim filmovima nalazimo čudačke pojave, kod braće Dardenne nesimpatične i prozaične ili pak pozitivne pojedince koji se neuobičajeno i nemotivirano ponašaju. U Loachevom očistu su zaštitari, nezaposleni alkoholičari, socijalne radnice, maloljetni delinkventi, a on ih prikazuje kao realne, vrlo plastične karaktere u logičnom omjeru negativnih i pozitivnih osobina, slijedom čega njihove motivacije gledatelj jasno razabire.

U drami *Kes*, eponimski lik, nestašni dječak, nalik svom vršnjaku Cyrilu iz *Dječaka s biciklom* raznosi novine po radničkom naselju ustrojenom od niza ciglastih kuća, tvorničkih dimnjaka i kompleksa rudnika u blizini. Dječčić čita stripove, zadirkuje vlasnika malene trgovine u kojoj ispomaže za džeparac, krade mlijeko, ali i knjigu o sokolarstvu u knjižnici, jer mu je osoblje nije htjelo posuditi. Baš kao kod braće Dardenne kojima su međugeneracijski odnosi od primarnog interesa, u Loachevom fokusu je Kesova interakcija s obitelji i odraslima iz najužeg okruženja – s rastresenom samohranom majkom, grubim starijim bratom, sadističkim nastavnikom tjelesnog te blagim nastavnikom biologije kao referentnom figurom. Represija i kažnjavanje učenika unutar školskog sustava kao i zlostavljanje od strane starijeg vršnjaka dječaka dovodi u vezu s Bressonovom *Mouchette*, no on kroz svoj hobi, uzgajanje ptica dobiva životni cilj, samopouzdanje i afirmaciju. Kes je pomalo nalik i dječaku iz filma za djecu i mlade *Kauwboy* (2012) nizozemskog redatelja

Boudewijna Koolea, ali i nešto starijem Dumontovu Freddyju i to zbog puno kružnog kretanja koje simbolizira nefokusiranost, izgubljenost, udaranje o rešetke krletke, nikako slobodu.

Bartlett izolira temeljnu razliku između braće Dardenne s jedne strane te Mikea Leigha i Kena Loacha s druge; dok obojica britanskih autora, kako on to vidi, „miješaju karte u korist svojih žrtava“, prikazujući ih krajnje bijednima, a istodobno vrlo plemenitima, karakteri braće Dardenne gramzivi su i očajni – spremni izdati prijatelja za posao na štandu s vaflima, iznajmiti svoj stan kako bi došli do novca za skupu jaknu, a ostaviti suprugu i dijete bez doma. Nema potrebe za karikaturnim prikazima japijevskog bogatstva – u stilu stanodavca u [Loachevim] *Golima* - ili za skrivanjem istine o životu radničke klase – da su bili među prvima koji su kupovali mobilne telefone i satelitske antene – kako bismo suosjećali s njihovim protagonistima⁸³ (Cardullo, 2009: 11-12).

Još izraženiji slučaj zauzimanja distance spram svojih likova bio bi, nastavlja Bartlett, Michael Haneke. I on nudi prividno asketsku viziju moderne Europe nagrižene rasizmom, nasiljem i gramzivošću, a sve uramljeno tihim, tamnim najavnim i odjavnim špicama. No Hanekeov pristup je promatrati zbivanja s odstojanja, čime se postiže hladna objektivnost. Nema osjećaja empatije ili bliskosti s karakterima ni u pripovijedanju niti pri upotrebi kamere.⁸⁴ Time se Haneke postavlja u superiornu poziciju, dok toplina braće Dardenne proizlazi iz jasne identifikacije s njihovim protagonistima i svijetom koji oni nastanjuju, zaključuje Bartlett (ibid.: 14).

⁸³ Their characters are grasping and desperate – ready to betray a friend for a job at a waffle store, ready to sublet their own flat and put their wife and child out of a home. There's no need to present a caricatured vision of yuppie wealth – à la the landlord in *Naked* (1993) – or hide the truth of working-class life – that they were among the first to purchase mobile phones and satellite dishes – to make us sympathize with the plight of their protagonists. Leigh and Loach stack their cards in their victims' favor – they're made utterly destitute and utterly noble. They don't challenge their liberal audience but serve up to them their own fantasy of „gritty reality“ – in other words, preaching to the converted. But the Dardennes' is a tough love – it shows that the very system that the Left rail against make people shrewd, calculating, ruthless. They want the audience to earn their urge to change society by showing people as they really are, not by flattering pre-ordained ideas and mollifying them through the film.

⁸⁴ He too, offers a superficially ascetic vision of modern Europe, riddled with racism, violence and greed, again framed in silent, black credits. But Haneke's approach is to observe the action from a distance, a cool objectivity being implied. There's no sense of empathy or closeness with the characters, either in the storylines or use of camera.

Ako njihov rad ima političke reperkusije to je nusproizvod, a ne cilj njihova rada. „Ne snimamo filmove kako bismo mijenjali svijet“ rekao je Luc Dardenne u jednom intervjuu nakon filma *Rosetta*. Nadamo se da će se svijet promijeniti, ali ne koristimo filmove kako bismo to činili. Ako imate takvu namjeru... težite manipulaciji... a film time postaje propaganda... (E. Bickerton u Cardullo, 2009: 20)⁸⁵.

Dumontovi se filmovi po pitanju kolektivnog duha, solidarnosti i zajedničkih ciljeva oko kojih se protagonisti okupljaju od filmova braće Dardenne i onih Roberta Guédiguiana razlikuju utoliko što u fokus stavljaju manje skupine pojedinaca koji nisu kadri iskazati svoje frustracije ni želje te žive u ispražnjenom socijalnom prostoru bez kolektivnih vrijednosti i institucionalnih okvira koji bi njihovo postojanje učinili smislenim (O'Shaughnessy, 2009: 122). Dok likovi braće Dardenne kao i Guédiguianovi pronalaze neki vid socijalno političkog spasenja, Dumontovi teže kvazi religijskoj transcendenciji (ibid., 115).

7.3.2. Aura heroja

Robert Guédiguian idealizira svoje junake: pridaje im auru heroja, iako su realno tek marginalizirani pripadnici radničke klase. Tako se primjerice Marius u bajkovito nadrealnoj sekvenci filma *Marius i Jeannette* utrkuje na plaži sa Jeannettom iako u stvarnosti šepa, (kasnije će se, doduše, pokazati da je invaliditet fingirao kako bi dobio radno mjesto čuvara). Guédiguianovi protagonisti (radnici, nezaposleni, samohrane majke, udovci, samci, članovi krnjih, no ne nužno i disfunkcionalnih obitelji, imigranti), iako u nezavidnom, nerijetko i potčinjenom socijalnom položaju vedri su, optimistični, ponosni i odbijaju poziciju žrtve. Za razliku od Jean-Pierrea i Luca Dardennea, kao i Bruna Dumonta, Guédiguian svojim filmskim pričama šalje eksplicitnu političku poruku. Kantcheff taj moment Guédiguianovog socijalno-političkog angažmana uspoređuje s onim Piera Paola Pasolinija. Guédiguianovi su likovi u sličnoj društvenoj poziciji kao i oni braće Dardenne i Dumonta, ali Guédiguian inzistira na snažnom koloritu, muzikalnosti, vedrom ozračju - ukratko na romantiziranom prikazu

⁸⁵ If their work has political repercussions it's a byproduct and not the aim of their work. „We don't make movies to change the world“ Luc said in an interview shortly after *Rosetta*. We hope that the world is going to change but we don't use movies to do that. If you have such an objective... you tend to manipulate... [film becomes] propaganda...

socijalnih prilika. Dok se kod braće Dardenne, Bruna Dumonta, baš kao i kod Mikea Leigha i Kena Loacha radnička klasa vezuje uz razne vidove disfunkcionalnosti i devijacija, kod Guédiguiana je upravo taj društveni sloj predstavljen kao kolijevka ispravnih ljudskih vrijednosti – solidarnosti i zajedništva. Primjeri pojedinaca koji se bore za jednakost i boljitak svih članova zajednice su Simona Viali (*Sreća je u novcu*), Natacha (*Moj otac je inženjer*), bračni par Michel i Marie-Claire (*Snjegovi Kilimandžara*); Simona će domisliti kako spasiti svoje radničko naselje od moralne propasti i siromaštva, pedijatrica Natacha podrška je roditeljima svojih malih pacijenata, sredovječni sindikalist Michel žrtvuje svoje radno mjesto u korist kolega.

U filmovima braće Dardenne takvi su likovi Oliver (*Sin*), jer prisvaja mladića koji mu je ubio sina, te Samantha (*Dječak s biciklom*) koja se veže za jednog dječaka do te mjere da zbog njega žrtvuje privatni život i ljubavnu vezu, no to su iznimni slučajevi. Za razliku od Guédiguiana, Loacha i Leigha protagonisti braće Dardenne nemaju herojsku auru, prikazani su bez uljepšavanja, kao pojedinci s manama i mračnim tajnama. Također, rijetko svjedočimo njihovim karakternim transformacijama, preobražaj će proći samo petnaestogodišnji Igor (*Obećanje*). Kako u svome izlaganju o filmovima *Obećanje*, *Rosetta*, *Sin* i *Dijete* objašnjava Cardullo (usp. 2009: 34) promjena mladićeva mentalnog sklopa moguća je iz nekoliko razloga; uslijed šoka zbog Afrikančeve nesretne pogibije i Rogerova sebičnog razmišljanja isključivo o tome kako zataškati tragediju, potom zbog dječakove mladosti i neiskustva koji ga čine podložnim utjecaju drugih osoba, pogotovo karizmatične i elegantne žene kakva je Assita te na koncu zbog fascinacije tihim Assitinim ponosom u društvenom kontekstu u kojemu život takvih poput nje nema nikakvu vrijednost. Jenny (*Nepoznata djevojka*) za svoje je pacijente junakinja na svakodnevnoj razini, njezina predanost i angažman puno im znače, iako kao liječnica obiteljske medicine rijetko ima priliku rješavati životno opasne situacije, jedna od rubnijih bio je epileptični napad dječaka u čekaonici. No, odgovorna Jenny jedan jedini put počinu fatalnu pogrešku; iako formalno ne snosi nikakvu krivnju za tragediju koja će se zbiti, grize je savjest. Životne situacije protagonista braće Dardenne previše su realne i lišene svakog vida romantike, a da bi junaštvo kao takvo bilo moguće. Kod Dumonta, naprotiv, nema heroja, samo plejada pojedinaca s greškom.

7.4. Disfunkcionalnost protagonista

Filmovi braće Dardenne nalik su crticama iz crne kronike (Schütz, 2011: 12). Braća se nadahnjuju stvarnim događajima pa će im tako poticaj za dramu *Sin* biti vijest o dvojici liverpulskih tinejdžera koji su 1993. godine usmrtili jednog dječaka. Za dramu *Dijete* okidač je bio skandal oko trgovine djecom u Belgiji. Bez obzira što se njihovi likovi ne izmiču iz svog skučenog, belgijskog mikrokozmosa, teme o kojima Jean-Pierre i Luc Dardenne progovaraju univerzalne su.

Braću zaokupljaju figure antijunaka s društvenog ruba, jer ljudsko im je biće najintrigantnije kad je u krizi. Njihova kamera bez predaha prati protagoniste, za petama im je, puše im za vrat. Iako im je objektiv neprestano nadomak, gledatelju su njihovi likovi u svojim motivacijama nerijetko nerazumljivi, pa stoga poistovjećivanje s njima nije uvijek moguće. Kako primjećuje Schütz, likovi su to do te mjere povrijeđeni, nesretni i otuđeni da predstavljaju oblik neke posve drugačije stvarnosti (ibid.).

Dok likovi Bruna Dumonta ne čine ništa, pasivno se prepuštaju rutini ili gledatelju nedokučivoj spiritualnosti, Guédiguianovi pak uživaju u malim životnim radostima, opiru se malodušju, a kad im se dogodi da postupe nepromišljeno i pogrešno, autor će implicitno opravdati njihove postupke. Likovi braće Dardenne možda nisu vedri ni proaktivni, no djeluju, makar i u autodestruktivnom modusu. Gramzivi Bruno iznajmit će stan svoje partnerice čime bez doma ostavlja nju i bebu upravo pristigle iz rodilišta, da bi potom i tek rođeno dijete prodao na crnom tržištu. Rosetta će u bjesomučnoj potrazi za poslom radno mjesto pokušati oteti jedinom prijatelju itd.

Hiperrealistička drama *Grad je tih* turobnim se naturalizmom izmiče Guédiguianovu uobičajenom romantičarskom prosedeu. Michèle je radišna, ali muž i kći su joj krajnje nefunkcionalni i nesimpatični likovi s kojima gledatelj neće suosjećati. Michèlina ljubav iz mladosti podvojena je figura; deziluzionirani plaćeni ubojica i dobavljač droge za njezinu kćer ovisnicu. Mladići u filmu *Sreća je u novcu* zarate se i ranjavaju jedan drugoga iz vatrenog oružja. Jedan od očeva djece iz betonske radničke četvrti dane provodi spavajući i brigu o mnogočlanoj obitelji prepušta supruzi. Netko od susjeda iz prigradskog naselja opljačka stan udovice s četvero djece. U drami *Bog ne voli mlakonje* uspješni pisac nezadovoljan kvalitetom svojih popularnih i tržišno uspješnih romana, vraća se u rodni gradić.

Pierrot u *Ki lo sa?* bojažljivi je pisac koji se ne usuđuje ponuditi svoje tekstove urednicima, a na psihološkom i egzistencijalnom rubu je i troje njegovih životno nerealiziranih prijatelja iz djetinjstva. U filmu *Posljednje ljeto* fokalizator zbivanja rezignirani je mladić Bert. U *Tamo gdje je srce* Bébéoova majka vjerski je fanatik. Usprkos svemu nabrojanom, ozračje Guédiguianovih filmova suštinski je pozitivno.

Likovi filmova Bruna Dumonta i braće Dardenne usamljenici su, autisti, odmetnici od društva i zakona, kriminalci ili tek nesimpatični pojedinci u problemu. Belgijanac koji izrabljuje imigrante te u kriminalne radnje upliće i maloljetnog sina, dječak koji prilikom krađe auto-radija ubija dječaka, djevojka koja se upliće u posao s ruskom mafijom kako bi dobila državljanstvo, depresivna majka dvoje male djece kojoj prijeti otkaz u tvornici solarnih panela, djevojka koja će u egzistencijalnom očaju izdati, pa čak pokušati i ubiti jedinog prijatelja.

Austrijski redatelj Ulrich Seidel, primjerice, u drami *Pseći dani* (*Hundstage*, 2001) kao i u dokumentarnom filmu *U podrumu* (*Im Keller*, 2014) razotkriva demone pod prosječnim austrijskim krovovima, iza ključanica kućica u cvijeću pitoreskних predgrađa, dok u filmskim zbivanjima braće Dardenne i Roberta Guédiguiana, naprotiv nema ništa perverzno. Dumont prikazuje bizarnosti, no pristupa im ravnodušno, lišen Seidelove radoznalosti i analitičnosti.

Spram minimalizma braće Dardenne i posebno onoga Bruna Dumonta, Guédiguianov je filmski svijet bogat bojama, teksturama, detaljima, ali i napučen brojnim akterima. Česte su kod njega masovne scene slavlja (proslava zlatnoga pira Michela i Marie-Claire u *Snjegovima Kilimandžara*, rođendanska zabava Marie-Jo u *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*, vjenčanje na početku tj. svršetku filma *Sreća je u novcu* itd.).

7.4.1. Pomaknuta agresija kao manifestacija nemoći

Prema Brunu Dumontu policijski milje, pravosudni i zdravstveni sustav (opće bolnice, psihijatrijske klinike) i institucija crkve simbol su nehumanosti, nemoći i frustracije (usp. Tancelin, 2001: 25). Medicinska struka bespomoćna je u slučaju mladića koji umire od AIDS-a kao i Freddyjeve epilepsije (*Isusov život*). Jedan mladić umrijet će od neizlječive bolesti u dobro opremljenoj zapadnoeuropskoj bolnici, a kod drugoga liječnici unatoč detaljnim

pretragama, redovitim kontrolama i kontinuiranoj terapiji ne uspijevaju spriječiti epileptične napade niti otkriti njihov uzrok. Pharaon (kao policijski službenik i predstavnik represivnog aparata) paraliziran je pred zločinom (silovanje i ubojstvo djeteta) te bespomoćan kao pojedinac i muškarac kada u njegovoj nazočnosti nasilna skupina provocira dvije djevojke. Freddy je nemoćan kad se njegova djevojka Marie zaljubi u stranca Kadera. David je nemoćan pred predatorskom najezdom skupine nasilnika u pustinji. Seljak je nemoćan pred intruzijom tajnovitog stranca u njegov zatvoreni mikrokozmos. Sva ta muška nemoć rezultira pomaknutom agresijom. Freddy brutalno ubija Kadera, David ubija Katiu, jer je svjedočila njegovom poniženju.

Muškarci su u Dumontovim filmovima nesigurni i frustrirani, što rezultira njihovom naglašenom agresivnošću, dok su žene, iako realno objektivizirane i submisivne, nadmoćne u svojoj emocionalnoj stabilnosti ili barem ravnodušnosti. Tako su u *Isusovom životu* Freddyjeva majka i djevojka zaposlene, konstruktivne, racionalne, Freddy i njegovo društvo, ali i sredovječni gost za šankom gostionice - besposleni, egzistencijalno izgubljeni. Bez događajnost i inercija koje eskaliraju u tragičnoj završnici, karakteristična su polazišna pozicija Dumontovih filmova. Paradoksalno, film o pasivnosti jednog gradića i njegovih stanovnika prepun je kretanja (Freddy se gotovo bez prestanka vozi na mopedu i utrkuje s prijateljima).

Potisnuta Freddyjeva rabijatnost očituje se u uzastopnom vrijeđanju mladog Arapina i njegove obitelji u majčinoj gostionici, u namjernim i opetovanim padovima s mopeda i nanošenju boli samome sebi, grubom povlačenju Kadera cestom pri čemu ga nasmrtno ranjava, zlostavljanju djevojčice mažoretkinje, agresivnim istupima prema vlastitoj djevojci. Joseph siluje i ubija djevojčicu, upušta se u prebrze, divlje vožnje, iako je profesionalni vozač kojem je zadaća upravljati školskim autobusom i skrbiti o školarcima, prakticira grub seks sa svojom djevojkom Domino. U *Flandriji* vojnici siluju i ubijaju domicilno stanovništvo. *Twenty-nine Palms* okončava se scenom silovanjem Davida, koji je čitavo vrijeme potisnuto agresivan prema svojoj djevojci Katji. U *Izvan sotonu* stranac brutalno ubija starosjedioca.

Kod braće Dardenne problem pomaknute agresije prikazan je suptilnije. U *dva dana, jednoj noći* kolegici u nevolji nitko nije spreman pomoći, jer svi se boje za svoje radno mjesto.

Kod Guédiguiana (*Grad je tih*) Gérard gubi ideale i upliće se u nezakonite poslove s mafijom te na koncu počinu samoubojstvo.

7.4.2. Patologija zla

Bruno Dumont smatra da nijedan dokumentarni film o koncentracijskim logorima ne može biti moćan poput fikcije. Dokumentarnim se filmom doduše prikazuje stvarnost, no samo fikcijom se može iskazati ljudska istina (Tancelin, 2001).

Okrutnost je središnja tema Mauricea Pialata i narativni otponac njegovih filmova. Sadizma naprotiv kod braće Dardenne nema. Za razliku od braće koji u svojim filmovima ostaju distancirani u poziciji promatrača, Guédiguian je uvijek duboko u priči i otvoreno na strani svojih likova. Kod Guédiguiana nema eksplicitno i jednostrano loših pojedinaca: negativci su prije žrtve vlastite slabosti, nepromišljenosti, afekta ili pak zle sreće nego što bi bili psihopatološke ličnosti, a slično je i s likovima braće Dardenne. Oni pak među Guédiguianovim likovima koji su u fabularnom okviru negativno određeni, takvim su postali spletom okolnosti, ne uslijed karakterne iskvarenosti. Tako preljubnica Marie-Jo (*Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*) nije razvratna prevrtljivica koja se iz objesti poigrava dvama muškarcima, nego suosjećajna osoba, funkcionalna radnica, dobra majka, pa i supruga. Činjenicu da više od godinu dana održava izvanbračnu vezu na koncu ne svodimo na nemoral, nego suosjećamo s njezinom emocionalnom raspolućenošću. Iako će u kulminaciji filma (anti-)junakinja iscrpljena složenošću svoje privatne situacije poželjeti suprugu smrt, što bi je razriješilo odgovornosti potencijalno pogrešne odluke, kad on na njihovu posljednjem izletu nesretno udara glavom i pada u more, ona će skočiti za njim i neće ga ispuštati čak ni kad je jasno da su svi naponi spašavanja uzaludni. Njezin je ljubavnik osoba brojnih ljudskih kvaliteta i ispravnog svjetonazora, pouzdan zaposlenik i odan kolega i prijatelj, što uostalom potvrđuje i njegova bivša supruga. Iako je svjestan da bi svojim inzistiranjem na vezi s Marie-Jo mogao razoriti njezinu obitelj, Marco svoju ljubavnicu iskreno voli i duboko vjeruje da je upravo on za nju najbolji izbor.

Mlada Marie (*Ki lo sa?*) uzdržavana je žena koja preživljava od skupocjenih darova imućnih udvarača, no u toj se ulozi ne osjeća ugodno. Kad u zalagaonici primi snop novčanica u

zamjenu za poklonjeni nakit, probija se gradom sa suzama u očima. Naposljetku posve zgađena samom sobom bježi s mjesta sastanka s novom žrtvom. Bert (*Posljednje ljeto*) mladić je koji se slama pod pritiskom obiteljske situacije – od njega se kao od najstarijeg sina očekuje da nakon očeva stradavanja obitelj spasi od bijede. On povremeno odradi pokoji fizički posao, ali radije lamentira o tome kako njegovo naselje nema budućnosti, pa mu s obzirom na takvo stanje stvari, ne preostaje ništa drugo do ljenčariti s prijateljima. Koliko god Bertov način života ne slutio na dobro, njegovu banalnu pogibiju gledatelj će doživjeti kao šokantnu i tragičnu, jer takva je kazna neproporcionalna njegovim sitnim i bezazlenim prijestupima. Pisac srednje dobi (*Bog ne voli mlakonje*) koji se nakon razvoda i prekida uspješne karijere vraća u rodni kraj, daje lažnu nadu svojoj srednjoškolskoj ljubavi i na koncu u pijanom naguravanju nehotice ustrijeli najboljeg prijatelja iz djetinjstva, gledateljevu će sućut zaslužiti, jer velegradsko obilje napušta zbog skromnog gradića, uvidjevši ispraznost svoje dotadašnje privilegirane egzistencije. Besposlena četvorka iz *Ki lo sa?* simpatije gledatelja zadobiva djetinjom zaigranošću kojom nakratko i samo naizgled prikrivaju infantilnu nesnalažljivost i autodestruktivnost. Vlasnik kabarea *Plava papiga* vara suprugu, no prikazan je kao benigni hedonist koji voli ljude, automobile, život. Je li trojka koja pljačka bogate da bi udijelila siromašnima (*Lady Jane*) dobrohotna ili moralno iskvarena, pogotovo što pri tome ubija čovjeka i poslije nastavlja nepomućeno živjeti? Baš kao i u *Sreća je u novcu* gdje stanovnici predgrađa pljačkaju banku kako bi umanjili egzistencijalne brige ljudi iz susjedstva, u *Lady Jane* mladi idealisti otimaju od bogatih ne bi li olakšali život susjeda iz svoje siromašne četvrti.

Ni likovi braće Dardenne unatoč određenom stupnju društveno devijantnog ponašanja nikada nisu predstavljeni kao jednostrano negativni. Mladić koji je zadavio dječakaću prilikom krađe auto-radija (*Sin*), tek je sitni prijestupnik, usamljen i traumatiziran lošim obiteljskim prilikama. Čovjek koji bez skrupula iskorištava azilante (*Obećanje*), prema sinu je grub, ali često i nježan. Bruno (*Dijete*) nepromišljeno se upušta u posao s mafijom u usporedbi s čim sitni kriminal, obijanje automobila koje provodi uz pomoć bande osnovnoškolaca, djeluje naivno i bezazleno. Tek rođenog sina Bruno prodaje na crnom tržištu, no na koncu se pokaje zbog svoje brzopletosti i nezrelosti. Rosetta koja iskorištava dobročinstvo jedinog prijatelja, teško je oštećena mlada osoba, što apriorno opravdava čitav niz njezinih neshvatljivih postupaka. Kod Bruna Dumonta likovi su tjerani isključivo instinktima, ne emocijama ili promišljanjima, što ih u startu čini neodgovarajućim uzorkom ovom tipu analize.

7.4.3. Rasizam i drugost

Bruno Dumont dramsku napetost u svojim filmovima gradi na binarnim opozicijama kao što su izopćenik – pripadnik zajednice, stranac – domaćin. Strani element u etničkom smislu Arapin je Kader (*Isusov život*), neimenovani Alžirac (*Humanost*) te braća islamisti Yassine i Nassir (*Hadewijch*), no stranac je i došljak u selu (*Izvan sotine*). S druge strane u *Flandriji* francuski/belgijski vojnici ubijaju na stranom teritoriju. Podozrivost prema strancu, mladom Arapinu, usporediva je u dvama filmovima *Isusov život* i *Hadewijch* gdje je Yassineova krađa motora osvetnički čin Francuzu koji ga je podozrivo pogledao.

U Dumontovu *Isusovu životu* i Guédiguianovu *Grad je tih* O'Shaughnessy krajnji nacionalizam vidi kao jedini oblik pripadnosti kolektivu za one koji bi inače bili izopćeni (2009: 119). Kako se Dumont sporadično bavi temom rasizma (*Isusov život*), konkretno problemom integracije doseljenika iz zemalja Magreba, to je za posljedicu imalo niz, barem on tako smatra, pogrešnih interpretacija njegova rada. Etiketiralo ga se čak i kao desno orijentiranog autora (Tancelin, 2001: 78). Guédiguianovi filmovi *Moj otac je inženjer* i *Tamo gdje je srce* također tematiziraju pitanje rasizma. Braća Dardenne u drami *Obećanje* problematiziraju izrabljujući odnos Belgijanaca prema ilegalnim imigrantima. Taj problem braća Dardenne tematiziraju u *Obećanju*, *Lorninoj šutnji*, *Dva dana, jedna noć*, *Nepoznatoj djevojci*.

7.5. Smrt kao nesretni slučaj

Smrt se, i kad nije prirodna, u filmovima braće Dardenne i Roberta Guédiguiana događa nesretnim slučajem. Čak i kad ima kriminalno ishodište pokazat će se da je u pitanju banalna smrt, nerijetko toliko nehотиčna i slučajna da je upravo u tome najveća tragika. U drami *Sin* braće Dardenne maloljetni delinkvent ubija dječaka koji čeka roditelje na stražnjem sjedalu automobila. Zadavit će ga iz puke panike da će ga dječčić vikanjem razotkriti u krađi. U *Posljednjem ljetu* Berta ubija uplašeni starac kojeg je ovaj s prijateljima pokušao okrasti. Suprug naslovne junakinje u filmu *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi* slučajno udara glavom o pramac, pada u more, a ona se u pokušaju da ga spasi također utapa. Otac Jeannettina sina u *Marius i Jeannette* pogiba kad se na njega sruši skela na putu do trgovine. U *Lady Jane* troje mladih u pljački neplanirano ubija zlatara. To će niz godina kasnije dovesti do novog ubojstva, žrtva će ovaj put biti maloljetni sin nekadašnje članice bande. Kod Bruna Dumonta nalazimo smrt uslijed neizlječive bolesti (Cloclo, brat Freddyjeva prijatelja, koji umire od AIDS-a) te dva ubojstva (u *Isusovu sinu* Freddy ubija mladog Arapina, u *Izvan sotone* stranac ubija starosjedioca).

7.6. Tjelesnost

Seksualnost je permanentna interesna sfera Mauricea Pialata izuzev dvaju filmova u kojima tematizira djetinjstvo, ipak eksplicitni prikazi seksualnog odnosa u njegovom su radu rijetki ili vrlo kratki. S druge strane, iako je jasno kako seksualno nije među središnjim tematskim preokupacijama Bruna Dumonta, ono se u njegovim filmovima očituje kroz brutalne scene mehaničkih odnosa Freddy-Marie (*Isusov život*), Joseph-Domino (*Humanost*), David-Katia (*Twenty-nine Palms*), zaručnici (*Flandrija*). *Hadewich* i *Camille Claudel* jedini su Dumontovi filmovi u kojima nema prikaza automatizirane, animalne seksualnosti. Kod Dumonta je u nedostatku riječi tijelo oblik ekspresije (Alligier, 2012: 26). Njegovi su filmovi sirovi i fiziološki: zvučna je traka ispunjena disanjem, stenjanjem, u krupnom se planu nerijetko gledatelju podastiru tjelesne izlučevine: krv (silovana djevojčica), slina (Pharaon u vožnji bicikla), sperma (Marie/*Isusov život*, Barbe/*Flandrija*), pjena na Freddyjevim ustima uslijed epileptičnog napada (*Isusov život*). Dok je primjerice u filmovima braće Dardenne tijelo mjesto kolizije između subjektivnih želja i socioekonomskih prepreka, tijelo Dumontovih likova poprište je borbe spiritualnosti i primitivne animalnosti (O'Shaughnessy, 2009: 118).

Robert Guédiguian u svojim filmovima prikazuje golotinju kako bi naglasio autentičnost. Naga tijela vidljiva su u filmovima *Marius i Jeannette*, *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi*, *Grad je tih*, *Tamo gdje je srce*, *U napad!*. Time se postižu različiti dramski efekti, pa je, primjerice, u filmu *U napad!* seksualnost jedan od modusa ostvarivanja komike, a u *Moj otac je inženjer* izvor nasilja i teških psihofizičkih posljedica po junakinju. U *Rouge Midi* nastavnik Pierre i njegova zaručnica Céline opozitna su slika onoj Dumontovih ljubavnika Freddyja i Marie. Guédiguianov je par prikazan u dekoru arkadijske prirode, slobodan i zaljubljen. Ondje, kako primjećuje Kantcheff, muškarčevo bedro zaklanja genitalije oboje partnera, što rezultira čednim prizorom (2013: 159). I u *Tamo gdje je srce* golotinja je izraz nevinosti. Clim i Bébé snimljeni su dok plivaju goli u dječjoj dobi, da bi kasnije bili prikazani na isti način kao mladi par pri čemu se i dalje doimaju posve prirodno. Privlačnost mladog para temelji se na opozicijama crno-bijelo, muško-žensko, snažno-krhko (Kantcheff, 2013: 160).

Nacer i prostitutka Venus postaju par, ali ona održava paralelnu vezu s vlasnikom kabarea *Plava papiga*. U *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi* Guédiguian pokazuje golotinju običnih, neglamuroznih ljudi iz radničke klase - zidara, mornara i vozačice ambulantnih kola. Kod Dumonta je naprotiv sveprisutan grč, hladnoća, distanca, odnos njegovih protagonista

prikazan je frontalno, ogoljelo, pornografski. Interes za tjelesno u Guédiguianovim se filmovima očituje kroz finu erotiku, kod Dumonta kao pornografija, dok su likovi braće Dardenne prikazani posve aseksualno. Guédiguianovi su likovi izuzetno komunikativni i topli, pa i karizmatični, dok su Dumontovi otuđeni i nepronični u svojim motivacijama. Likovi braće Dardenne u pravilu nisu simpatični, gledatelj neće lako s njima empatizirati. Guédiguianovi možda ne odgovaraju uvriježenim kanonima ljepote, ali pulsiraju vitalnošću, Dumontovi i oni braće Dardenne blijedi su, nezamjetnih, nezapamtljivih fizionomija.

7.7. Odnos duhovnog i sakralnog

Naslovi Dumontovih filmova nose duhovnu dimenziju - *Isusov život*, *Humanost*, *Hadewijch*, *Izvan sotine*. Prema Prédalu (2000: 78) gledatelj će u filmu *Isusov život* odbiti Isusom smatrati Freddyja, negativnu figuru 'silovatelja i ubojice', radije će s naslovnom osobnošću identificirati brata Freddyjeva prijatelja koji umire od AIDS-a. Tijekom posjeta umirućem mladiću jedan od prijatelja ukazuje na Lazarovu sliku obješenu iznad bolesničke postelje i primjećuje da bi im dobro došlo takvo čudo. Freddy ljutito reagira na tu beznačajnu primjedbu, jer „religija nije njihov izbor“ (O'Shaughnessy, 2009: 119). Prédal Freddyjevu kružnu vožnju vidi kao silazak u pakao. Smatramo da se to i doslovno događa nakon što umjesto repetitivnih kopuliranja s djevojkom i rutinizirane svakodnevice njegovi ljubomorni ispadi i rasistički verbalni napadi na mladog doseljenika u majčinoj gostionici kulminiraju ubojstvom tog mladića. Freddy nakon trenutaka grizodušja doživljava prosvjetljenje; u završnici filma on nakon uhićenja bježi na mopedu i pada, ali za razliku od prijašnjih bacanja na tlo, zaključuje O'Shaughnessy, sad se čini da gledajući u nebo napokon nalazi mir (2009: 119). O'Shaughnessy uočava kako se u filmu *Isusov sin* snažno osjeća da likovi traže nešto drugo, spiritualnu transcendenciju povrh svoje sirove materijalnosti (ibid.).

Zanimljivo je i da će poljubac Marie i Kadera biti popraćen promjenama na nebu. Jednako tako, u trenutku kad policajac Pharaon susjedi Domino (*Humanost*) priopćava kako istražuje smrt silovane djevojčice, oboje zure u sunce koje prosijava kroz oblake nad crkvenim zvonikom. Djevojka Céline, redovničkog imena Hadewijch (*Hadewijch*), fanatično prilazi vjeri, njezin mladić je islamistički fundamentalist. U *Izvan sotine* tajnoviti stranac u selu neka je vrsta duhovnog učitelja.

Dok Freddy predstavlja tenziju između animalnog i duhovnog u čovjeku, Pharaon je čista kršćanska figura, čovjek pun razumijevanja i empatije. Zagrlit će dilera, slično će se ponijeti i spram njegovatelja u umobolnici koju posjećuje u okviru istrage, a Josepha će poljubiti u usta, te potom na sebe preuzeti njegovu krivnju kad ga osumnjiče za ubojstvo djeteta. O'Shaughnessey zaključuje kako je Pharaonova sposobnost da ljubi ovodobne gubavce – dilera i ubojicu djeteta, a potom da ponese teret svijeta na svojim plećima, nalik biblijskim pričama (usp., 2009: 120). Dok kod Dumonta nalazimo snažnu metafizičku dimenziju, braća Dardenne obrađuju konkretne odnose među ljudima i socioekonomske prilike u kojima se ovi zatječu.

7.7.1. Iskupljenje

Usporedimo li Bruna iz filma *Obećanje* i Freddyja iz filma *Isusov život* nameće se pitanje odakle iznenadno kajanje, probuđeni moral kod dvojice mladića. Kao i kod Bressona, likovi filmova braće Dardenne iskupljuju se (iznimka je *Rosetta*). Bruno moli oprost od Sonie, pokazuje odjednom interes za sinčića, spašava svog maloljetnog suučesnika od utapanja, prijavljuje se policiji i preuzima krivnju za krađu kako bi od zatvora spasio mlađeg dječaka. Kraj *Djeteta* podsjeća na Bressonovog *Džepara*, jer u završnici mladić svoju djevojku ljubi kroz rešetke ćelije. Kod Bressona koji je redatelj katoličkog svjetonazora (koliko su, primjerice, filmovi Bergmana i Dreyera obilježeni protestantizmom), fokus je na muškarčevu iskupljenju, i to u kršćanskom poimanju milosti, koja uobičajeno prožima svršetke njegovih filmova. No, za razliku od rečenog, braća naprosto prikazuju par koji plače i miri se prije oštrog reza koji označava kraj filma. Nema jasnog znaka da se mogu ili žele promijeniti, to je više ljudski rasplet, naglasak je prije na međusobnoj privrženosti, nego na apstraktnom pojmu pravde⁸⁶ (Bartlett u Cardullo, 2009: 13).

Igor priznaje Assiti istinu o smrti njezina muža, Francis odaje Olivieru kako je upravo on ubojica njegova sina. Slično se događa u Dumontovom *Isusovom životu*, *Sinu* braće Dardenne i *Posljednjem ljetu* Roberta Guédiguiana. Nasuprot bolničkom krevetu Freddyjeva prijatelja koji umire od AIDS-a, Isusova je slika, a iznemogli mladić na samrti poput refleksije je njegova lika. Film *Isusov život* alegorija je iskupljenja, a na gledatelju je da promisli tko od protagonista personificira figuru iz naslova. Je li to nasmrt bolestan mladić približno Isusovih godina. Ili je to središnji protagonist Freddy čija rutinizirana svakodnevnica eskalira ubojstvom nevina mladića, no kroz proces kajanja on će doživjeti prosvjetljenje. Naposljetku, možda je to ipak Freddyjeva žrtva – mladi Arapin Kader. Mladića njegovo egzotično porijeklo čini neuklopljivim u novu sredinu u kojoj se silom društveno-političkih prilika zatječe, *a priori* je uljez, suvišni element odbacivan samo stoga što je drugačiji, iako je karakterno i moralno očito boljih kvaliteta od mladića koji ga ne prihvaćaju. Mlada liječnica Jenny u *Nepoznatoj djevojci* braće Dardenne iskupljuje se kad se daje u istragu o smrti i

⁸⁶ True, the conclusion of *L'Enfant* clearly recalls that of *Pickpocket* (1959) where a young man kisses his girl through the bars of a prison cell. But in Bresson, the focus is on the man's redemption, a very Catholic sense of grace permeating the endings of his films. But the Dardennes simply show a couple crying and making up before brutally cutting away. There's no indication that they can or will change, but it's a more human resolution, the accent being on their mutual affection for each other, not any abstract concept of justice.

identitetu mlade Afrikanke, ali i kad odustaje od karijernog uspona i preuzima skromnu ambulantu u siromašnom naselju.

7.8. Višeznačnost

Mike Bartlett upozorava na višeznačnost u naslovima filmova braće Dardenne (u Cardullo, 2009: 11). On, naime, razmatra mogućnost da dijete iz naslova *Dijete* nije tek rođena beba nego njegov punoljetni otac Bruno, kao izrazito nezreo i neodgovoran mladi čovjek. Naslov bi se također mogao odnositi i na njegovu partnericu Soniu, koja je još maloljetna, no unatoč dobi i zaljubljenosti manje infantilna od svog dečka. Obećanje iz naslova filma *Obećanje* ono je koje mladić daje imigrantu na smrti, ali i obaveza koju smatra da duguje ocu. Sin iz filma *Sin* primarno je u pljački automobila ubijeni sinčić glavnog protagonista, no mladić koji je ubio mališana njegovu se ocu godinama kasnije nameće kao sinovska figura kad mu postane šegrt u Centru za izobrazbu mladeži. Tome možemo pridodati i višeznačnost naslova drame *Nepoznata djevojka*; postavlja se naime pitanje tko je osoba iz naslova, ubijena prostitutka neutvrđenog identiteta ili mlada liječnica mučena grižnjom savjesti i rastrgana između empatije spram stanovnika siromašne četvrti i ambicije za napredovanje, a o čijem privatnom životu tijekom filma gledatelj ne doznaje ništa.

7.9. Naracija

Na formalnom planu *Moj otac je inženjer* najodvažnije je i najkompleksnije Guédiguianovo ostvarenje, jer se odvija u tri paralelne narativne linije. Isprepliću se svakodnevnica jednog problematičnog susjedstva s pričom iz dječje Biblije koju stanovnica tog naselja čita svojoj katatoničnoj kćeri, a u kojoj su likovi zapravo njihovi susjedi.

Bresson svoje filmove pročišćava od elemenata koje naziva lakim, površnim i prvoloptaškim generatorima emocija, uključujući i glazbu (2000: 13). Braća Dardenne također izbjegavaju neprizornu filmsku glazbu, jer odvraća pažnju sa slike, primjećuje E. Cickerton (15)). Jedina glazba u drami *Obećanje* živi je nastup glazbenog sastava u baru, u *Sinu*, *Djetetu* i *Dva dana jedna noć* javlja se glazba s radio prijemnika, a u *Lorninoj šutnji* i *Dječaku s biciklom* komponirana glazba. Naracija je eliptična poput Dumontove i Bressonove. Kod Dumonta dijalozi su ispražnjeni od značenja, eliptični, poput poezije. Dijalozi u filmovima braće Dardenne rijetki su i šturi, minimalistički, ali i strogo funkcionalni. Ponekad se čini da je njihove filmove moguće razumjeti bez tona, pa i poznavanja jezika. Dijalozi i govor u Bressonovoj *Mouchette* rijetki su i oskudni, baš kao kod braće Dardenne i Bruna Dumonta. Naglasak je na slikama, gestama, mimici, riječ je o izrazito vizualnom, fizičkom filmskom pismu.

Kod braće Dardenne nema sretnih svršetaka, samo otvoreni krajevi, naznake i hipoteze novih životnih početaka. U filmu *Obećanje* Assita se na kraju filma bez riječi okrene i odlazi, Igor kreće za njom. Vidimo kako u tišini koračaju jedno uz drugo kroz pothodnik, ali nejasno je kakvu su odluku o budućnosti donijeli. Rosettu je povrijeđeni mladić došao izgrditi, no kad shvati da se djevojka namjerava ubiti, spašava je; kako će se dalje razvijati njihov odnos, nemoguće je procijeniti. Olivier u *Sinu* dječaka ulovi u šumi, instinktivno ga želi zadaviti, ali na koncu to ipak neće učiniti. Hoće li mu on postati zamjenski sin, gledatelj je i ovdje prepušten nagađanjima. *Dijete* se okončava Brunovim slomom u zatvorskoj prostoriji za posjete i Sonijinim suzama, očito je da je kroz to specifično, transformativno iskustvo doživio katarzu, postao zreliji, a možda i bolji čovjek, no njegovi mehanizmi ostaju nam nepрониčni. *Lornina šutnja* završava zbunjujućim lutanjem šumom eponimske protagonistice, a *Dva dana jedna noć* okončava se Sandrinim neutemeljenim optimizmom, unatoč gubitku bitke, tj. radnog mjesta.

Braća običavaju reći da u svojim filmovima žele ostvariti dojam kao da se kamera slučajno zatekla na licu mjesta, pa snimaju bez ikakvih posebnih efekata. Puno toga ostaje nerazjašnjeno, Jean-Pierre i Luc Dardenne štošta prikazuju dokumentarno, detaljistički, no gledatelju prepuštaju interpretaciju mnogih pojedinosti (gdje je Rosettin otac, kao i gdje je u filmu *Obećanje* dječakova majka). I Jonathan Rosenbaum (Cardullo, 2009: 7) primjećuje da je posljedica njihovih dokumentarističkih ishodišta što oni o svojim likovima ne žele znati ništa više od gledatelja.

U trenutku otpočinjanja filmske pripovijesti braće Dardenne, ono loše već se dogodilo. Filmska zbivanja tek su reakcija na neki nepopravljiv, neizbrisiv događaj. Kod Roberta Guédiguiana uočavamo tzv. princip *suspensea* s odgodom. Za njegove su filmove karakteristični dugi, mirni prikazi *status quo* situacija, da bi u posljednjim kadrovima uslijedio za gledatelja šokantan pomak. Kod Bruna Dumonta nalazimo nemotivirana nasilja tijekom čitavog trajanja mirnog, bezdogađajnog filma, što stvara ljepljivo ozračje paranoje; gledatelj je pripravan na sve, a loše se u pravilu dogodi upravo kad umrtvljen repetitivnošću prestane očekivati tragičan rasplet.

7.9.1. Funkcijska uloga krajobraza

Krajolik se ne smatra žanrom u dominantnoj kinematografiji, kako je to slučaj u vizualnim medijima, navodi Martin Lefebvre u uvodu svojoj uredničkoj knjizi *Landscape and film* (2006: XI). Višeobrazni je to i pluridisciplinarni prostorni objekt čija se značenja i reprezentacije protežu od stvarnoživotnih okoliša do umjetnosti. Relevantan je u estetskom, ekonomskom i političkom smislu, a proučavaju ga, između ostalih, arhitekti i umjetnici, povjesničari i povjesničari umjetnosti. Film kao medij preferira generičke kategorije koje se obmotavaju oko naracije; specifični pejzaži mogu činiti ikonografiju različitih filmskih žanrova poput vesterna, filma ceste, gangsterskog ili znanstveno-fantastičnog filma. Naposljetku, pripovijedanje svake priče zahtijeva neku vrstu scenografije, no pejzaž na filmu ostaje ipak ponešto periferni materijal.

Filmolog André Gardies drži da prostor na filmu i u književnosti ima jednaku važnost kao i karakteri (Konstantarakos, 2000: 2). Naoko rubnu funkciju pejzaža na filmu Sergej Ejzenštejn

u završnom dijelu svoga teksta *Neravnodušna priroda* (*Neravnodušnaja priroda*, 1945) uspoređuje s ulogom filmske glazbe, jer oba ta elementa dijele sposobnost ekspresije inače neizrecivog. Ukratko, pejzaž je u nijemom filmu ono što je glazba u zvučnom; krajolik je kompleksan nositelj mogućnosti plastične interpretacije osjećaja (Lefebvre, 2006 : XI), dok su karakteri neodvojivo povezani s pejzažom; oni nisu tek opažatelji, nego su sami prešli u krajolik što ih čini dijelom senzacijske kompleksnosti (Deleuze, 1994: 169).

Praznina nenastanjenih, ljudskom rukom neoblikovanih pejzaža simbolizira usamljenost, ispražnjenost od smisla. Maryline Alligier primjećuje kako Bruno Dumont likove smješta u središte kadra, kako bi prostor, čak i kad su ljudi u krupnom planu, oko njih ostao vidljiv i tako pojačao dojam praznine i njihove samoće (2012: 37). Autor time potcrtava samotnost i nesadržajnost karaktera, između zemlje i neba, u koje im je često upravljen pogled, a gdje pronalaze svoju duhovnost i oslobođenje.

Pustinja je tako anatomska, anti-socijalno mjesto koje ne poznaje nijednu kulturu. Lefebvre parafrazira Lauru U. Marks za koju je pustinja prije svega stvarni prostor (*real space*), ali i figuralni prostor, ono što Gilles Deleuze i Félix Guattari nazivaju glatkim, poprečno-prugastim prostorom (Lefebvre, 2006: XXI). U Dumontovim filmovima *Twenty-nine Palms* i *Flandrija* u pustinji se ogleda animalnost protagonista, koji se prostorom kreću kao vertikale u horizontalnosti krajobrazu. Maryline Alligier potom bilježi sljedeće: škrti i jednolični krajolici, oni sjevernofrancuske pokrajine Flandrije, u Dumontovim su filmovima napućeni nezaposlenim nesretnicima iz radničke klase koji žude za bijegom - u obližnji veći grad, na bojište. Pejzaži pri tome metaforiziraju nutrinu likova. Njihova duhovna praznina naglašava se monotonom sukcesijom gotovo identičnih prizora i radnji. Upravo ta bezdogađajnost u konačnici dovodi do puknuća. Kako se u životima protagonista ništa ne mijenja, tako i krajobrazi ostaju nepromijenjeni. Fabula Dumontova filma krajnje je jednostavna: u *Isusovom Životu* pratimo monoton život Freddyja i njegovih prijatelja, nezaposlenih i dokonih provincijskih mladića. Njihovu rutiniziranu svakodnevicu narušit će dolazak stranca u uspavani gradić, a što će rezultirati tragedijom. Kretanja likova kamera prati u izuzetno dugim kadrovima (do četiri minute) što je modus materijaliziranja osjećaja izoliranosti i alijenacije u indiferentnom pejzažu u kojemu oni ne uspijevaju naći utjehu. Ne pate zbog toga gdje su, nego zbog onoga što su, gdje god bili (Kovács, 2007: 259-260).

Kod Dumonta pejzaži su lišeni topografske funkcije. Čak i kad snima eksterijere, on zapravo prikazuje nutrinu likova. Izuzetak je *Hadewijch* čija je radnja smještena u urbane pariške prostore, ondje je klasicistička arhitektura elitne pariške četvrti Île Saint-Louis u opoziciji s bezličnom arhitekturnom repetitivnošću masovnih stambenih blokova predgrađa. Uz iznimku triju filmova (*Twenty-nine Palms*, *Hadewijch*, *Camille Claudel 1915*) za Dumontov su rad karakteristični bezlični sjevernofrancuski pejzaži. Krajolik je prostor u kojemu se oslobađaju Freddyjeve (*Isusov život*) negativne emocije - dosada, bijes, beznade. U otvorenim poljima on furiozno vozi moped, izaziva prijatelje na utrke, a u trenucima očajanja namjerno udara motorom u prepreke bacajući se na tlo.

Pejzaž predstavlja nutrinu likova, a likovi sublimiraju svoje osjećaje projicirajući ih u njega. Primjerice, mladu Hadewijch njena fanatična ljubav prema Kristu alijenira od ostatka svijeta, zato je ona upisuje u pejzaž (Alligier, 2012: 38). Iz gornjeg rakusa snimano grmlje u četverokutu između betonskih zgrada pariškog predgrađa, formira obličje križa, barem je takav djevojčin umišljaj. I tako redom, posvuda u krajobrazu priviđaju joj se „znakovi“.

Antonioni, primjerice, svoje likove lišava karakternih osobitosti, reducira ih tek na tip koji pripada određenom društvenom kontekstu. Zato lokacije i vizualne kompozicije koristi kao refleksije različitih psiholoških stanja i karaktera, projekcije stanja svijesti. Drugim riječima, on kreira psihološki pejzaž, jer se psihološka determinacija likova reflektira kroz fizički okoliš. U 1950-ima i 1960-ima Antonioni prikazuje samo jednu psihološku strukturu – onu moralne i emocionalne praznine (Kovács, 2007: 257).

Dok Rossellini ostvaruje dramatične kontraste između prirode i svojih likova, Antonioni predočava pojedince koji su ravnodušni i iskorijenjeni iz svog okružja. Kod Bergmana je naglasak na ekspresivnosti i simbolizmu, u njegovim filmovima okoliš vizualno dočarava dramu koja se odigrava između likova (Kovács, 2007: 164). Fiksni planovi su u Dumontovim filmovima kontemplativni, meditativni, dok su dijalozi strogo funkcionalni i pri tome posve banalni. Meditativnost se skriva u pejzažu, nikad u verbalnoj komunikaciji (usp. Tancelin, 2001: 84).

Ljudski subjekt Antonioni kadrira unutar pejzaža kako bi postigao intenzivnu konfrontaciju između ljudske svijesti i ravnodušnosti mrtve prirode. Jasan je pomak od Antonionijeve rane neorealističke faze i tadašnjih filmova *Noć* (*La notte*, 1961) i *Pomračenje* (*L'eclisse*, 1962)

gdje urbana pustinja oprimjeruje kritiku emocionalnog propadanja uslijed modernog načina življenja, do kasnije faze gdje prave pustinje metaforiziraju socijalno i kulturno iskupljenje, kao u filmovima *Točka Zabriskie* (*Zabriskie point*, 1970) i *Putnik* (*Passanger*, 1975).

Na sve do sada rečeno nadovezuje se i Farge: ona kao jedan od potencijala filmskog medija vidi pejzaž koji bi se u tom slučaju postavio u središte priče, i ne bi više samo podupirao naraciju, pa bi mu značaj bio veći od puke estetske ili dekorativne funkcije. Postoje filmovi poput *Humanosti* Bruna Dumonta i *Rosette* braće Dardenne, piše Farge, koji od urbanog ili ruralnog pejzaža čine aktera priče, lik, entitet koji daje smisao onome što se događa, realnost koja se pretače s realnošću tijela. U *Humanosti* su težak rad i zemlja matrica realnog, mogućeg zločina, suosjećanja i boli.⁸⁷

Topografska upotreba kamere podrazumijeva da detalji naglašavaju specifičnost određene regije, čime pejzaž dobiva esencijalnu ulogu u filmu (Farge, 2004: 11).⁸⁸ Provjerimo do sada navedeno na primjerima odabranih autora. Mjesta su i kod Roberta Guédiguiana punopravni protagonisti, u njegovu slučaju to su prigradski Estaque te Marseille, kako gradsko središte tako i njegova betonizirana predgrađa. Guédiguian je u Estaque ambijentirao petnaest od sedamnaest svojih filmova i tako kreirao čitav mikrokozmos. Njegovi su filmovi ujedno i dokument povijesti jednog naselja i njegovih mijena kroz vrijeme. Autentični prostori u Guédiguianovim filmovima vizualni su kontinuum u pozadinskom planu (Kantcheff, 2013: 66). Zamjetljivi su toponimi u njegovim filmovima zgrada kapetanije, lučica u Estaqueu, Calanque du grand Méjan, neboder u La cité Bel-Horizon (*Moj otac je inženjer*), neboder u La cité du Cap-Janet (*Grad je tih*), naselje La cité du Plan d'Aou (*Sreća je u novcu*), Le pont de Coronte i Martigues (*Bog ne voli mlakonje*), La jetée de Corbieres a l'Estaque (*Ki lo sa?*, *Moj otac je inženjer*). U naselju Estaque odigravaju se filmovi *Posljednje ljeto*, *Rouge midi*, *Bog ne voli mlakonje*, *Na život, na smrt*, *Marius i Jeannette*, *U napad!*, *Snjegovi*

⁸⁷ Paris et les images de l'eau au XVIIIe siècle ; Société et représentations, 2004/1 (no 17) <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-11.htm>

⁸⁸ Benezet, Contrasting visions in „le jeune cinema“: poetics, politics in the rural studies in french cinema volume 5, number 3, 2005

Kilimandžara, a u Marseilleu *Sreća je u novcu*, *Grad je tih*. Film *Marie-Jo i njezine dvije ljubavi* odvija se u dinamičnoj migraciji na relaciji grad – prigrad. Za primijetiti je kako se betonski blokovi zgrada u naseljima za populaciju slabijeg imovinskog stanja kod Guédiguiana doimaju ljudskije i toplije nego u filmovima predstavnika britanskog socijalnog realizma, jer stanovi nerijetko imaju pogled na more, svijetli su, osunčani i jednostavno, ali šarmantno namješteni.

Marseille se još u 19. stoljeću dijeli na dva područja: jug i jugoistok kao reprezentativni građanski predio s kornišom, šetnicom uz more i turističkim ambicijama. Sjever i sjeverozapad bili su rezervirani za radništvo (Kantcheff, 2013: 44). Estaque je smješten na krajnjem sjeverozapadu Marseillea, kao dio velikog šesnaestog marsejskog arondismana.

Film Claire Denis *Nenette i Bonni* (*Nenette et Bonni*, 1997) također je snimljen u marsejskom radničkom miljeu. O tom krajnjem sjeverozapadu grada, Estaqueu, pisao je i Zola u svom tekstu *Nais Micoulin* (1877). U Zolino doba Estaque je bio skromno ribarsko seoce. Zamašnjakom industrijalizacije tamo se doseljavaju siromašne obitelji iz Italije, Španjolske, Armenije, a nakon Drugog svjetskog rata i iz zemalja Magreba. Tako se stanovništvo Estaquea u samo nekoliko destljeća multipliciralo. No, ekonomska kriza 1973. godine teško pogađa tamošnje radništvo - zatvaraju se tvornice, propada cementara, gase se radna mjesta. Cementaru iz Estaquea Guédiguian uprizoruje u čak tri svoja filma: *Posljednje ljeto*, *Rouge midi*, *Marius i Jeannette*.

U svakom od Guédiguianovih filmova nameće se jedno središnje mjesto koje fungira kao agora obitelji ili čitavog susjedstva, primjerice u filmu *Na život, na smrt*, to je kabare „Plava papiga“ („Perroquet bleu“), u filmu *U napad!* mjesto radnje je obiteljska garaža, u *Ki lo sa?* park stare vile, u *Bog ne voli mlakonje* improvizirana nastamba samoukog slikara tj. njegov atelje ispod nadvožnjaka, u *Sreća je u novcu* i *Moj otac je inženjer* prostor zbivanja betonski je plato u središtu mnogoljudnog naselja marsejskog predgrađa. Rijetke ekskurse iz Marseillea i Estaquea predstavljaju putovanje u Armeniju (*Putovanje u Armeniju*) i odlazak u Sarajevo u filmu *Tamo gdje je srce*. *Bog ne voli mlakonje* posveta je *Toniju* (1935) Jeana Renoira čija se radnja odigrava 1920-ih kad je Provansa pribežište imigranata koji se ondje zapošljavaju u poljoprivrednom sektoru. Toni je Talijan koji živi s Francuskinjom, no iz dosade se upliće se u niz strastvenih afera.

Pri ambijentiranju svojih narativa i braća Dardenne su vjerni lokalnoj topografiji. Film *Lornina šutnja* odigrava se u Liègeu, desetak kilometara od gradića Serainga, svojevrsnog predgrađa Liègea, u koji su situirani ostali njihovi filmovi. Regija oko grada Liègea bila je za industrijske revolucije vodeća u Europi. Govori se kako su se u Seraingu prekidale nogometne utakmice kad bi stupanj zagađenja postao toliki da igrači nisu mogli vidjeti loptu. Sredinom 1970-ih Seraing se degenerirao u ekonomski devastiranu postindustrijsku ruinu s velikom stopom nezaposlenosti. Rijeka Meuse opće je mjesto filmova braće Dardenne. U nju su se navodno strmoglavljivali depresivni radnici nakon kraha industrije, u eri velike nezaposlenosti. Uz rijeku Samantha i Cyril voze bicikl (*Dječak s biciklom*), Johnny se u njezinoj ledenoj vodi skriva s maloljetnim ortakom u krađi (*Dijete*), ondje pronalaze tijelo mlade Afrikanke (*Nepoznata djevojka*). Braća Dardenne snimaju na autentičnim lokacijama, koriste stvarne zgrade (primjer je stolarska škola u *Sinu*) i u prostor propalih tvorničkih kompleksa i belgijskih kuća od smeđe opeke postavljaju autentične likove iz susjedstva; radnike, delinkventne tinejdžere i ovisnike.

U tom kraju tradicionalno se slavi karneval (*carnival*) i obilježavaju bitke iz Velikog rata. Za Drugog svjetskog rata ondje je djelovao pokret otpora, a oduvijek su jake sindikalne organizacije kao i osjećaj solidarnosti, jer sredina je to sa snažnim socijalističkim i ljevičarskim nasljeđem. Pamti se opći štrajk iz zime 1960. koji je do temelja potresao društvo, s posljedicama po čitavu Europu.

Imajući u vidu motiv sjevernjačkog krajolika Joan Dupont (Cardullo, 2009: 78) uspoređuje poetiku braće Dardenne s onom Bruna Dumonta. Braća Dardenne, Bruno Dumont i Robert Guédiguian snimaju filmove ondje gdje su rođeni (Valonija, Marseille, sjever Francuske/Flandrija) što im pridaje određenje zavičajnih redatelja. Ipak, primjećuje Cardullo, nijedan od njih se ne obraća specifičnoj ciljnoj skupini, nego omogućuju svakom gledatelju da bude empatičan temeljem inherentne ljudskosti tj. vlastitog iskustva (ibid.: 20).

Kritika povezuje radove Jean-Pierrea i Luca Dardennea s onima Roberta Bressona te talijanskih neorealista. I doista, braća se vode postulatima talijanskog neorealizma (interes za suvremenost i svakodnevni život, snimanje na autentičnim lokacijama, upošljavanje neprofesionalnih glumaca), a nadahnjuju se i Bressonom koji je također zazirao od studijskog snimanja, no kako je veliki značaj pridavao kadriranju, to ga je priječilo da svoje protagoniste naokolo prati s kamerom (Cardullo, 2009: 25). Braća Dardenne, nastavlja Cardullo,

inspiriraju se Bressonovim postindustrijskim krajobrazima, a usto koriste naturalističke stilske tehnike usporedive s onima *Dogme 95*.

Film *Obećanje* usredotočuje se na aktualnu dramu protagonista koji žive u ruševinama, ne samo građevina, nego i kolektivnih vrijednosti, kao i tradicije zanata i fizičkog rada koje su ih nekoć ispunjavale (usp. O'Shaughnessy, 2009: 109).

Radnja filmova Bruna Dumonta odigrava se u sjevernofrancuskom provincijskom gradiću Bailleulu, smještenom između Dunkerquea i Lillea, prozaičnom i neveselom, lišenom ladanjskog šarma i rustikalne slikovitosti. Eksterijeri, pojašnjava Dumont, ilustriraju nutrinu likova i njihova emocionalna stanja (usp. Tancelin, 2001: 74-75). Scenografija *Isusova života*, koju čine tjeskobne panorame blatnjavih polja i škrte prirode te pustih malomišćanskih uličica, metaforizira isprazne živote protagonista. I Antonioni je za svoje filmove birao napuštene lokacije, pri čemu je praznina okoliša simbolizirala alijenaciju likova. Pejzaž je dakle fizički produžetak unutarnjeg svijeta protagonista - krajolik umjesto njih artikulira njihovu emocionalnu krizu. U tome se smislu budućeg velikog "ideologa" modernizma, Jean-Luca Godarda, duboko dojmio francuski film *Hiroshima, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959) prema scenariju Marguerite Duras, a u režiji Alaina Resnaisa, koji istodobno govori o kataklizmi jednoga grada i osjećajnoj opustošenosti junakinjine intime (usp. Krelja, 2006).

U mnogim neorealističkim i poslijeratnim filmovima glavnu ulogu nosi muško dijete koje predstavlja ponižene muškarce, čija pojavnost i sudbine mijenjaju tradicionalnu sliku muškog akcijskog junaka (Fisher u Ruberto, Wilson, 2007: 27). Pejzaži u neorealističkim i ruševine u poslijeratnim filmovima odjednom preuzimaju vlastita, samosvojna značenja i počinju simbolizirati nešto autonomno, opirući se pritom dominantnoj fikciji. Pa tako pejzaži i ruševine u koje pasivno zuri muški subjekt izmješten iz pozicije akcijskog junaka sad pokazuju njegovu dotad skrivenu neodostatnost (ibid).

7.9.2. Cikličnost kretanja

David i Katia (*Twenty-nine Palms*) kruže pustinjom u terenskom vozilu, Pharaon (*Humanost*) uspinje se na brežuljak, vozi biciklom ili automobilom seoskim krajolikom, Freddy (*Isusov*

život) divlja na mopedu, guru i njegova sljedbenica (*Izvan sotonu*) pješače brežuljcima. Mlada Hadewijch šeće šumom, kasnije na ukradenom motociklu juri s mladićem Yassineom pariškim ulicama. U svim filmovima Bruna Dumonta zamjetno je izmjenjivanje mirovanja i frenetičnog kretanja. Iznimka je film *Camille Claudel 1915* kao potpuno statičan.

Bruno Dumont u svom prvom cjelovečernjem ostvarenju naznačava probleme ksenofobije i rasizma, ali i ispraznosti i besperspektivnosti života u provinciji. Uslijed vlastitog pomanjkanja ideja i objektivnog nedostatka prilike za zaposlenje kao i organiziranog oblika zabave (izuzev turobne gostionice Freddyjeve majke i sviranja u puhačkom orkestru) Freddyjevo se društvo unedogled vozi na mopedima/ besciljno luta /popravlja stari automobil. U skladu s Čehovljevom tezom, automobilom u jedva voznom stanju koji se sporadično pojavljuje u mrtvom kutu, na rubu kadra, u tragičnoj će završnici biti počinjen težak zločin.

Vožnja motorom ovdje ne simbolizira slobodu kretanja „s vjetrom u kosi“, odlazak u nepoznato i otkrivanje još neistraženog, već upravo suprotno, potcrtava prostornu ograničenost, klaustrofobiju i nemoć. Mladići se, naime, vrte u koncentričnim krugovima isključivo dobro im znanim seoskim cestama oko rodnog gradića, dok kraj njih promiču uvijek iste turobne vizure. Freddy je zarobljen u krajoliku - ima sposobnost kretanja, ali zapravo nema kuda; neprestano je u pokretu, no nikamo ne odlazi. Cesta ovdje ne predstavlja mogućnost izlaza ili bijega, već cikličnu rutinu (usp. Benezet, 2005), iz čega proizlazi da su mladići pasivni zarobljenici svoje sredine.

Baš kao nekoć Antonioni, Dumont pejzaž postavlja kao pozadinu lutajućim likovima. Atmosferu posvemašnjeg beznada u *Isusovom sinu* potcrtava razgovor dvoje mladih, Freddyja i njegove djevojke Marie, o eventualnom bijegu iz besperspektivne provincije u veći grad, obližnji Lille, no mladić rezignirano zaključuje kako odlazak zapravo ne bi imao smisla. U kontekst cikličkog kretanja kao vida inercije valja, dakle, pridodati i aspekt beznada. Uzmimo za primjer Freddyjev odlazak na more s prijateljima kao i scenu u kojoj Domino, Joseph i Pharaon (*Humanost*) na sličnom izletu gledaju prema Engleskoj, koja se preko pučine jedva nazire u izmaglici.

Puste ulice izoliranog gradića personificiraju Freddyja; dekor je ovdje element ekspresije unutarnjeg stanja lika, onoga što je nevidljivo i stoga nemoguće snimiti kamerom (Tancelin, 2001: 75). Dumontovi protagonisti duboko su frustrirani samonametnutom zarobljeničkom

pozicijom u učmaloj sredini, poput onih Mauricea Pialata, koji žive loše, ali ne poduzimaju ništa da se to promijeni. Ne žele nikamo otići a) jer to ništa ne bi promijenilo, b) zato što se potencijalnih promjena boje. Kad im se nešto novo dogodi (a da se nisu morali ni pomaknuti s mjesta), u vidu pojave stranca u njihovoj maloj zajednici, ne prihvaćaju ga, štoviše, vrijeđaju ga, zlostavljaju i u konačnici ubijaju. Ubojstvo mladog Arapina provocirano je ljubomorom (on se previše zbliži s Freddyjevom djevojkom), ali ono prije svega materijalizira tinjajući rasizam, ksenofobiju, koju dotad u svojoj zatvorenoj sredini nezadovoljni i nerealizirani provincijalni mladići nisu imali na kome ispoljiti. Odstranivši strano tijelo oni i doslovno odbijaju promjenu.

Složit ćemo se s postavkom D  lphine Benezet kako je Freddy u dvojakom smislu talac: zarobljenik je društveno-ekonomske situacije, no i bolesti koja ga ograničava, ali istodobno i opravdava u inertnosti i nepoduzetnosti (majka ga optužuje da koristi svoje zdravstveno stanje kako ne bi morao raditi). Svoje emocije (bijes, dosadu, očaj, grizodušje) mladić prazni u pejzažu frenetičnom vožnjom.   irokokutnim kadrovima nijemog, praznog krajolika, suprostavljena je kakofonija glazbe i zvukova mopeda. Iz tog vizualno-auditivnog nesklada proizlaze pojačane tenzije i uznemirujuć tonalitet čitavog filma. Brujanje motora koje u subjektivnim kadrovima odzvanja u Freddyjevoj kacigi, te šire, krajolikom, latentno je prijeteće, a prigušeni dojam agresije intenzivira se kako film odmiće prema svom klimaksu.

U *Obećanju* braće Dardenne dječak Igor i njegov otac Roger puno se kreću, a kamera im je pri tome vrlo blizu. Otac mnogo vremena provodi u automobilu obavljajući svoje nezakonite poslove, pritom vozi brzo, a i mladić je stalno u žurbi, korača ili pak kru  i naokolo na gotovo dječjem motociklu, čime podsjeća na Dumontova Freddyja, koji je fizički gotovo neodvojiv od svog mopeda. I Cardullo primjećuje kako u *Obećanju* uslijed brzog kretanja protagonista nema prilike za panoramske prikaze grada (usp. 2009: 32), dok se naprotiv Gu  diguian u svojim filmovima lokalpatriotski divi pejzažu, a Dumont ga, kako smo vidjeli, koristi za psihologizaciju likova.

Bruno frenetično zuji Seraingom, organizira i provodi sitne kra  e, Olivier se kreće pravocrtno na putu od posla do kuće i obrnuto, a tu je i interakcija s Francisom na rubu naklonosti i odbojnosti. Rosetta se bez prestanka kreće kako ne bi upala u živo blato, doslovno i metaforički. Svjedočimo njezinim provalama bijesa, frenetičnoj jurnjavi, kao da pokušava izmaći kameri koja joj je neprestano za leđima. Film *Dva dana i jedna noć* takod  er je sav u

kretanju, čime podsjeća na *Dječaka s biciklom*, a puno se kreće i Lorna u *Lorninoj šutnji*. U *Nepoznatoj djevojci* liječnica Jenny neprestano je u pokretu, hoda ili vozi, jer odlazi u kućne posjete pacijentima, no ritam njezinih kretanja dinamizira se i izlazi iz uobičajenih prostornih okvira kad se upusti u istragu ubojstva mlade Afrikanke.

7.9.3. Repetitivnost

Kod Dumonta repetitivnost se očituje kroz fizičko kretanje - pješaćenje i vožnju ili pak automatizirane seksualne odnose. Obrazac ponavljanja ogleda se također u bezdogađajnoj kolotečini malog mjesta te implicitno kroz manuelne poslove i manipulativne radnje koje su protagonisti u svojoj svakodnevici prisiljeni obavljati.

Repetitivnost u beskrajnim ponavljanjima mehaničkih radnji i situacija, intenzivira ozračje beznađa, dosade i očaja, ali i osjećaj zatišja pred buru, slutnju da se nešto, vjerojatno loše, ima dogoditi. Freddyjeva majka proživljava uvijek jedan te isti beskrajan dan zatvorena u svojoj gostionici uz televizijski program koji nezainteresirano prati neovisno o sadržaju (vijesti/prognoza/mačevanje). Za to vrijeme Freddy je vani, vozi se na motoru, sam ili s prijateljima s kojima se utrkuje po seoskim cestama. Potom dočekuje svoju djevojku nakon njezine smjene u supermarketu. Simptomatično je izmjenjivanje prikaza mehaničkog ljubljenja Freddyja i Marie s onim automatiziranog popravljavanja automobila koje se simultano odvija pokraj njih, pri čemu se njihov odnos izostankom bilo kakve emocionalnosti nimalo ne razlikuje od rutiniziranog rada na automobilskom motoru.

Život likova braće Dardenne također odlikuje suštinska repetitivnost, primjerice, mlada liječnica Jenny svakodnevno se zaokuplja pacijentima koje prima u ambulanti ili ih obilazi u njihovim domovima, puno je u automobilu ili korača ulicama, ulazi u zgrade i uspinje se do stanova, kod kuće si priprema jednostavne obroke, obavlja osnovnu higijenu i odlazi na spavanje.

8. ZAKLJUČAK

U ovom smo radu Bruna Dumonta, Jean-Pierrea i Luca Dardennea i Roberta Guédiguiana promatrali u kontekstu europskih realističkih tendencija, s posebnim naglaskom na frankofone (napose francusku i belgijsku) suvremene kinematografije. Istraživanje smo u žanrovskom smislu postavili u polje socijalnog, angažiranog, političkog i militantnog filma. Nadalje, opus Bruna Dumonta kontekstualizirali smo unutar djelovanja dviju recentnijih francuskih struja, poetike francuskog sjevera i nove korporalnosti, rad braće Dardenne sagledali smo u okviru belgijskog filma, a ostvarenja Roberta Guédiguiana u onom filma predgrađa.

Razmatranje odabranih autora podijelili smo u tri cjeline: najprije smo definirali i kroz povijesni presjek predstavili socijalni film, kao i srodne mu, a ponekad i sinonimne pravce angažiranog, političkog i militantnog filma te smo potom prikazali realističke tendencije u europskim kinematografijama. U drugom smo dijelu izložili korpus, kako bismo iz cjelovitih opusa trojice autora izdvojili istaknute poetičke značajke. U završnom dijelu pristupili smo komparativnoj analizi, gdje smo poredbom tehničkih i fabularnih odrednica utvrdili niz poveznica u djelovanju navedenih autora.

Sagledavši kronologiju, kao i dinamiku razvoja te prisutnost socijalnog žanra u francuskoj i belgijskoj kinematografiji od početaka filmskog medija do danas, ustanovili smo da se problematika fizičkog rada i radništva te, šire, socijalnih pitanja na filmu javlja vrlo rano, no interes autora za to tematsko područje nije kontinuiran. Albert Capellani 1913. snima adaptaciju Zolina romana *Germinal*, koju odlikuje za ono doba iznenađujuća društvena hrabrost. Uz iznimku freske proleterijata kakav je film *Na radu* (*Au Travail*, 1920) Henrija Pouctala, Capellanijevo ostvarenje sve do 1930-ih godina ostaje bez nasljednika. U to vrijeme pripadnike radničke klase na filmu predstavljat će zvijezde radničkog porijekla poput Gabina, Arletty i dr., doduše u ostvarenjima primarno psihološkog prosedea, u kojima je tema rada mahom sporedna.

1950-ih godina radništvo gotovo nestaje s ekrana, naime pod okupacijom i u poslijeratno doba prisutnost radničkog elementa na filmu sve je rjeđa, a likovi onodobnih filmova pripadnici su građanskog miljea, kao i glumci koji ih utjelovljuju. Radništvo se ponovno pojavljuje u primjerima postšezdesetosmaškog filma, kakvi se intenzivno snimaju krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, no jenjavanjem tog trenda gubi se i vidljivost radnika na ekranu.

Situacija će se u njihovu korist promijeniti 1990-ih, pojavom tzv. mladog francuskog filma. Ipak, u povijesnom pregledu socijalnog filma uočljive su izolirane poetike kontinuirano obilježene socijalnim pitanjem poput one Mauricea Pialata te u ovom radu detaljnije razmatranog Roberta Guédiguiana, koji radništvo na platno vraća još 1980-ih, nastavljajući tradiciju poetskog realizma tj. socijalnog, humanističkog filma, kakvom je u 1930-ima put zacrtao Jean Renoir filmom *Toni*.

Tri su ostvarenja koja možda najbolje u vremenskom slijedu oprimjeruju poziciju radništva u francuskoj kinematografiji: *Izlazak iz tvornice Lumière u Lyonu* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1894) Louisa Lumièrea koji tako fizičkom radu pridaje mjesto u kinematografiji u razvoju, *Vraćanje poslu u tvornicama Wonder* (*La reprise du travail aux usines Wonder*, 1968) kao kultno oprimjerenje direktnog filma, zapravo improvizacija koju su snimili studenti u štrajku, a upravo će taj rad biti polazišnom točkom za film *Repriza* (*La reprise*, 1997) Hervéa Le Rouxa .

Zbog boljeg razumijevanja promatranog žanra francuski smo socijalni film sagledali i u širem, europskom kontekstu. Njemačka, koja nakon Prvog svjetskog rata zapada u veliku ekonomsku i moralnu krizu, pridonijet će žanru socijalnog filma primjerima studijskog realizma, tzv. „tragedijama ulice“, tj. nekim vidom kammerspiel filma. Ondje se u to doba javljaju i didaktnički filmovi autentičnije nadahnuti stvarnim životom, a koji pripadaju pravcu Nove objektivnosti.

Žanru socijalnog filma znatno će doprinijeti i sovjetska kinematografija u periodu između njezina avangardnog razdoblja i ideološkog otvrdnuća 1930-ih godina. U Italiji se za to vrijeme javljaju neorealisti, kojima je društvena kritika jedna od središnjih interesnih zona. Dva pokreta u Velikoj Britaniji - *free cinema* (1956) i onaj *gnjevnih mladih ljudi* (1959), preteča su Britanske škole socijalnog filma.

Nadalje, u radu smo utvrdili kako socijalni film kao fikcionalni film društveno-kritičkog prosedea, pokatkad treba razlikovati od angažiranog filma te militantnog filma kao podžanra političkog filma. Iako navedene kategorije nisu nužno i istovjetne, zajednički im je cilj problematizirati društvenu marginu, kao i disfunkcionalnost društva. Pa tako Stephane Delorme kategoriju socijalnog filma skeptično naziva pukim generičkim konstruktom, koji se koristi kao eufemistička zamjena za angažirani, politički i militantni film.

Tradiciju militantnog postšezdesetosmaškog filma nastavlja suvremeni angažirani film. Angažiranim bismo mogli klasificirati onaj rad koji se bori za određeni cilj, a nastoji kritički prikazati neki problem, primjerice tešku situaciju pojedine kategorije – zajednice, društvenog sloja, društva u cjelini, nacije. Angažirana umjetnost artikulira se kao odgovor na specifičan društveni kontekst ili situaciju pa su takvi filmovi u funkciji aktivističkih platformi, kao prostor političke rasprave i podstrek na pobunu.

U užem smislu politički film je onaj koji eksplicitno tematizira izvršnu vlast i progovara o njezinim nepravilnostima, ukazuje na nepravde i socijalne nejednakosti. U Francuskoj se javlja, kao i drugdje u Europi i svijetu, na prijelazu iz 1960-ih u 1970-e godine. Građanski film političkog određenja podiže svijest o aktualnim problemima te općenito o političkoj i socijalnoj stvarnosti, a najbolje ga predstavljaju filmovi Francesca Rosija i Costa-Gavrasa. Upravo manje radikalna ostvarenja političkog predznaka iznjedrit će kasnije suvremeni politički film. Politička vrijednost realističkog filma u tome je što pred kameru dovodi zapostavljene skupine, te izriče do tada neizgovorene istine. Za razliku od pretežno negativno konotiranih *ljevičarskih priča (fictions de gauche)* koje smještamo u kontekst filma spektakla, s obzirom da miješaju političke teme sa značajkama srednjostrujaškog filma te su usmjerene na masovno tržište, radikalni film teži emancipaciji od konvencionalnog filmskog jezika kakav koriste ljevičarske priče.

Politički film iskazuje kritiku kapitalističkog sustava i tržišnog mentaliteta te bilježi aktualna zbivanja, a strategije preuzima iz dokumentarnih škola poput *free cinema*, *filma istine* i direktnog filma, dok je neposredno ishodište političkog filma, kao uostalom i navedenih dokumentarnih škola, djelovanje Dzige Vertova i njegovo *Kino-oko*. Militantni film, koji se uobičajeno javlja u napetim povijesnim i društvenim prilikama, nerijetko preuzima dokumentarnu ili reportažnu formu, ali pojavljuje se i u fikcionalnom obliku. Film militantnog određenja, sklon je konfliktu, čak i kad se usteže od otvorenog angažmana, čime se razlikuje od svojih manje radikalnih inačica - filma društvene intervencije te propagandnog filma, koji zastupa podložnost nekom cilju ili stranci. Aktivistički i militantni slobodarski pokreti koji se suprostavljaju etabliranim autoritativnim oblicima u to doba nisu rijetkost. Takve su grupe utjecajne zahvaljujući zbivanjima u svibnju 1968., koja su intenzivirala borbena djelovanja aktivista i militanata. U fokusu tadašnjih aktivističkih djelovanja problem je nezaposlenosti, manjka stambenog prostora, niskih plaća.

S druge strane, unatoč tradiciji političkog filma u Francuskoj, uočljiva je depolitizacija filma koja se manifestira ostvarenjima koja samo nominalno pripadaju socijalnom žanru. Upravo se zbog ove tendencije stječe dojam da je socijalno i političko u francuskoj kinematografiji slabije prisutno no što je to realno slučaj. Navedeno podrazumijeva filmsku formu koja „socijalno“ koristi kao zamjenu za politički, militantni ili angažirani film, a da zapravo nema potencijal za aktiviranje promjena. Drugi, noviji vid depolitizacije filma, prema Stéphanu Delorme, podrazumijeva jedan od oblika dendizma u autorskom filmu, koji ne samo da odbacuje iluziju socijalnog filma, nego i svaku politiku. Treća naposljetku i najprisutnija manifestacija izbjegavanja angažmana pribjegavanje je socijalnoj tematici u kontekstu aktualne političke situacije, drugim riječima u pitanju je medijska manipulacija. U sjeni pomanjkanja ili potpunog izostanka društvenog angažmana kod frankofonih sineasta, pod povećalo smo u ovom radu stavili tri autorske poetike izmještene iz povlaštene pozicije Pariza *intra muros*.

Nakon kratkog prikaza povijesti i aktualnih strujanja socijalnog filma i srodnih pojmova u nastavku prve cjeline ovog rada razmatrali smo drugi dio sintagme socijalnog realizma. Teoretičari realizma film vide kao sveobuhvatno i konkretno predstavljanje realnosti, rekonstrukciju savršene iluzije vanjskog svijeta u zvuku i boji. Realizam, kao odraz evolucije društvene stvarnosti, poprima različite oblike ovisno o državi i razdoblju. Poslije Louisa Lumièrea, začetnika stvarnosnog filma, Pinel prvim realističkim redateljem smatra Ferdinanda Zeccu s *Pričom jednog zločina* (*Histoire d'un crime*, 1901), filmom u šest tabloa te s preradbom Zolina romana *Trovačnica* (*L'Assomoir*) pod naslovom *Žrtve alkoholizma* (*Les victimes de l'alcoolisme*) iz 1902. Pinel međutim zaključuje kako je Zeccin realizam bliži konvencijama u to doba popularne melodrame, nego Zolinom naturalizmu.

U radu smo ponudili povijesni pregled europskih realističkih pokreta čije utjecaje nalazimo u poetikama razmatranih autora. Prva je u nizu francuska filmska škola poetskog realizma, koja se razvija 1930-ih godina, kao bliska njemačkom kammerspielu i sklona pojedincima s ruba društva. Poetska dimenzija takvog realizma odnosila se na snimanje u studiju, daleko od stvarnih problema, s likovima prepuštenim bezizlaznoj socijalnoj situaciji, pa se poetski realizam razumijeva kao svojevrzni romantizam beznada. Realistički prosede i socijalna obojenost ponovno se vraćaju s francuskim filmom s kraja 1990-ih, no prisutna su još 1980-ih godina o čemu svjedoče ostvarenja Roberta Guédiguiana.

Uz isprazne ili ideologizirane eksploatacijske proizvode, teren za pojavu i razvoj filmskog neorealizma desetljećima su pripremali zapadnjački književni stilovi poput realizma, naturalizma i talijanskog verizma, koji su distanciranim načinom pripovijedanja nastojali čitatelju predložiti stvarnost seljaka i radnika. Nepisana pravila neorealizma snimanje je na autentičnim lokacijama, izvan studija i s minimalnim sredstvima, prirodno osvjetljenje, dominacija dugih i srednjih kadrova, inzistiranje na jedinstvu vremena, mjesta i radnje, naglasak na aktualnim životnim temama, društveni kriticism, naracija lišena čvrstog scenarijskog kostura, fragmentarnost, neuspješna fabula otvorenog kraja, koja se svojom naglašenom sporošću nastoji približiti zbiljskom trajanju radnje, protagonisti iz radničke klase koje utjelovljuju neprofesionalni glumci.

Kad govorimo o britanskoj kinematografiji, uz crni humor, jedna je od najvažnijih značajki socijalni angažman. Dokumentarističke i socijalne tendencije u britanskom igranom filmu prisutne su kontinuirano i vrlo intenzivno čime se britanska kinematografija razlikuje od ostalih u Europi i svijetu. Direktni film podrazumijeva specifičan način snimanja koji se u Americi razvija 1960-ih godina. Kasnije se značajkama preklapa s francuskim filmom istine i kao takav će utjecati na razvoj dokumentarizma u svjetskim razmjerima. Berlinska škola okuplja autore mlađe generacije bez političkog programa i dogmatskog sklopa pravila, no čije filmove ipak odlikuje tematska i estetska srodnost. Teme koje ih povezuju komunikacijske su blokade, gubitak identiteta, usamljenost, složeni i nefunkcionalni međuljudski odnosi. Nekolicina danskih redatelja, okupljenih pod imenom Dogma 95, predstaviti će 1995. u Parizu svoj manifest praćen „Zavjetom čistoće“, sastavljenim od deset etičkih načela filmskog snimanja. Manifest propisuje posvemašnji asketizam, odbacivanje tehnoloških pogodnosti te minimalnu manipulaciju filmskim materijalom. Osim navedenih igranofilmskih inačica realističke poetike, na koncepciju realizma općenito, a posebno u frankofonom filmu, snažno će utjecati i struje europskog i sjeverno-američkog dokumentarizma. Stoga je bilo potrebno ukratko se osvrnuti na glavne značajke europskih dokumentarističkih pravaca.

U drugom dijelu rada detaljno smo predstavili autore i korpus. Prvi nam je u fokusu bio opus francuskog redatelja Bruna Dumonta koji svoje problemsko polje postavlja daleko od građanske estetike središta Pariza, u francusku provinciju i u pariška predgrađa. Razmotrili smo potom filmografiju Jean-Pierrea i Luca Dardennea, dvojice suautora s belgijskog juga, iz frankofone pokrajine Valonije, da bismo na kraju analizirali radove Roberta Guédiguiana,

ambijentirane u radnička predgrađa Marseillea. Prepoznatljivim autorskim glasom Dumonta čini mistično ozračje tj. začudna duhovnost njegovih likova, a time i filmova u cjelini. Predmet Dumontova najužeg interesa ljudska je animalnost, geneza agresivnosti, manifestacija različitih psiholoških stanja i poremećaja kao i vjerskog fanatizma te nemoći zakona pred zločinom ili medicine pred neizlječivom bolešću. Dumont pripada struji mladog francuskog filma koji se javlja 1990-ih godina. Za renesansu angažiranog filma zaslužna je u to doba promjena sociopolitičke klime u Francuskoj, koju je signalizirao niz faktora, od rastuće podrške krajnje desnoj stranci *Front National* Jean-Marie Le Pena do sve izraženijeg problema rasizma, nezadovoljavajuće useljeničke politike i, konačno, militantnih prosvjeda protiv tadašnje desne vlade. Podstrek za pojavu nove filmske struje bio je i serijal televizijskih filmova naslovljen *Tous les garçons et les filles de leur âge* (*Svi mladići i djevojke njihove dobi*), koji je 1994. godine sa skromnim budžetom producirala njemačko-francuska televizijska kuća Arte.

Za primijetiti je kako film francuskog sjevera nije koherentan, no uočljiv je sklop zajedničkih, povezivih humanističkih ideja (jednakost, sloboda, borba protiv rasizma itd.). Austin kao jednu od osobitosti *mladog francuskog filma* navodi nastojanje autora da o patnjama protagonista progovaraju na angažiraniji i borbeniji način od pukog svjedočenja, što tim ostvarenjima pridaje timbar agresije i bijesa (usp. 2008: 220) ili, kako rezimira O'Shaughnessy, jedina konstanta francuskog filma nakon 1995. je revolt (2003: 192). Claude-Marie Trémois, jedan od prvih francuskih kritičara koji su pokušali definirati novi žanr, izolirao je osam značajki mladog filma: ozbiljnost, aktualnost, kronološka kompaktnost, lutajući likovi/pokretna kamera, improvizacija, duge sekvence, otvoreni krajevi, nesklonost autora da donose sudove o likovima (1997: 47-55). Austin će utvrditi kako su takvi filmovi uobičajeno sirovi i naturalistički, s dokumentarnom estetikom koja odražava turoban sociopolitički kontekst, odakle i smještanje u prostor novog realizma. Navedenim osobitostima Austin pridodaje i regionalnu ambijentiranost filmova, alijenirane likove, pesimizam i nedostatak zapleta (2008: 221). Ishodište nove francuske estetike koja inzistira na kameri iz ruke, ambijentalnom zvuku, izbjegavanju neprizorne glazbe Austin nalazi u *Zavjetu čistoće* Dogme 95, a razlog svemu vidi u potrebi da se moralni izbori i društvene bitke protagonista predstave bez ironičnog i kritičkog odmaka.

Predstavnici druge francuske struje, one korporalnog filma, usredotočuju se na tabuizirane teme (socijalna disfunkcionalnost, nasilje, rubne seksualne prakse), a koristi žanrovske konvencije eksploatacijskog horor filma kao i pornografskog filma, žanrova marginaliziranih od strane komercijalne, ali i art kinematografije. Navedene žanrovske elemente predstavnici filma tijela miješaju s intelektualizmom visoke umjetnosti što rezultira hibridnom i krajnje nepredvidljivom formom.

U kontekstu opusa braće Dardenne razmotrili smo fenomen belgijskog frankofonog filma. Iako su belgijski autorski filmovi među najinovativnijim u Europi, zbog jezičnog, flamansko-frankofonog dualiteta, pa i regionalnog animoziteta između Valonije i Flandrije, toj malenoj kinematografiji manjka autonomije, cjelovitosti, a posljedično i prepoznatljivosti kojom bi se nametnula na europskoj i svjetskoj filmskoj sceni.

U filmovima Roberta Guédiguiana eksplicitno se prikazuje suprostavljanje kapitalističkih i radničkih obrazaca, u ostvarenjima braće Dardenne vidljive su samo posljedice takvih društvenih konflikata, dok su likovi Bruna Dumonta često prikazani poput vanvremenskih, vanpolitičkih kategorija, naoko neokrhnuti realnim zbivanjima. Dok se Bruna Dumonta doživljava kao nastavljача Bressonove poetike, braću Dardenne kritika uspoređuje s Mariageom i Pialatom, a Guédiguiana povezuju s Renoirom i tradicijom francuske škole poetskog realizma. Kako Guédiguian svoje filmove smješta na periferiju Marseillea ili u njegova predgrađa, u kontekstu djelovanja ovog autora pobliže smo razmotrili film predgrađa. Ovaj podžanr zaokuplja se osiromašenim područjima na rubovima gradova, za koja se danas smatra da se pojavljuju u 19. stoljeću, u procesu industrijalizacije, iako im počeci sežu još u srednji vijek. Stigmatizira ih se kao epicentar svih urbanih problema, kao simbolički prostor društvene krize. Predgrađa utjelovljuju jaz između bogatih i siromašnih (*la fracture sociale*), nasilje i kriminal, getoizaciju i neuspjelu arhitekturu; ukratko, specijalnom segregacijom najsiromašnije se zatvara u spiralu isključenosti i prekarnosti (usp. Stébé, 2016: 3-4).

Intrigantno je bilo u radu promatrati žanr socijalnog filma unutar francuske i belgijske kinematografije, gdje socijalna problematika (izuzev radova koji se referiraju na specifična povijesno-društvena zbivanja) i nije odveć prisutna. Upravo odabrani autori među najzaslužnijima su za sustavnu produkciju društveno angažiranog filma u Francuskoj i Belgiji. Iako je u frankofonim kinematografijama uočljiv niz redatelja koji se zaokupljaju ovom

tematikom, izabrali smo one koji su se nametnuli izvan granica matičnih zemalja i kinematografija kao predstavnici žanra u Europi i svijetu.

Raznorodne proserdeom, pa i primarnim područjem interesa, sva tri autora ipak je moguće smjestiti pod zajednički nazivnik novog socijalnog realizma. Takva klasifikacija razmatranih poetika u gledateljevoj se percepciji nameće spontano, gotovo intuitivno, što proizlazi iz sklopa karakteristika koje se uvriježeno vezuju uz pojmove realističkog i socijalnog u umjetnosti, napose na filmu: interes za svakodnevicu društveno depriviranog pojedinca odnosno marginaliziranih društvenih skupina, odnosno stvarnosno prikazivanje životnih prilika siromašnijih slojeva. Dakako, pristup problematici svakoga od autora specifičan je pa je tako Guédiguian sklon heroizaciji svojih protagonista, dok su likovi braće Dardenne tek karakteri s ispravnim ljudskim osobinama, kojima međutim objektivne okolnosti ne dozvoljavaju da nadrastu okvir tragičnog junaka s greškom. Premda je riječ o pozitivnim osobnostima, oni ostaju u sivoj zoni ljudskog prosjeka, a njihovi ih postupci ne čine ni osobito dobrima, ni posebno lošima. Istodobno, likovi Bruna Dumonta prije su figure nego karakteri, jer scenarijski su svedeni na automatizirane aktante i kao takvi su gledatelju u svojim postupcima isprva nepronici, da bi ih se potom odredilo kao oprimjerenje ljudske animalnosti. U kontekstu ranije rečenog, Guédiguian idealizira radničku klasu, braća Dardenne taj milje prikazuju objektivistički i distancirano, bez jasnog afirmativnog stava, a Bruno Dumont izbjegava političko pozicioniranje, pa kod njega razmatranja ljudske prirode i međuljudskih odnosa ostaju u metafizičkim vrijednostima.

Zaključno možemo ustvrditi kako je opravdano govoriti o novim socijalno realističkim tendencijama u kontekstu francuske i belgijske kinematografije. Unatoč različitim ishodištima - geografskim (sjever-jug Francuske, Francuska-Belgija), ekonomskim, obrazovnim i filozofskim - Bruna Dumonta, Jean-Pierrea i Luca Dardennea te Roberta Guédiguiana, ali i raznorodnim stilskim odrednicama, opusi trojice generacijski bliskih autora (r. 1950-ih godina) pokazuju suštinske svjetonazorske, političke, pa i poetičke srodnosti te stoga i pripadnost realističkom te društveno angažiranom krugu.

9. BIBLIOGRAFIJA

- Ajanović, Midhat (2003) *John Grierson i animirani film* u *Hrvatski filmski ljetopis* br. 34
- Ajanović, Midhat (2001) *Na margini „filmskog realizma“* u *Hrvatski filmski ljetopis* br. 25
- Alligier, Maryline (2012) *Bruno Dumont: L'animalité et la grâce*. Paris: Rouge Profond
- Ansen, David (1997) *An awakening* u: *Newsweek* (1997), Vol. 129, Issue 26.
- Archer, Neil (2012) *Beyond Anti-Americanism, beyond Euro-Centrism: Locating Bruno Dumont's Twentynine Palms in the Context of European Cinematic Extremism* u: *The New Extremism in Cinema: from France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh UP
- Asibong, Andrew (2008) *François Ozon*, Manchester: New York: Manchester UP.
- Austin, Guy (2008) *Contemporary french cinema : an introduction*, Manchester : New York : Manchester UP.
- Bacon, Henry (1998) *Visconti : explorations of beauty and decay*, Cambridge: Cambridge UP.
- Bataille, Georges (1957) *L'erotisme*. Paris: Les editions de Minuit.
- Bencivenni, Alessandro (2003) *Luchino Visconti*. Milano: Il Castoro.
- Benezet, Déphine (2005) *Contrasting visions in le jeune cinéma: poetics, politics and the rural: Studies in French Cinema*, Vol. 5, Issue 3
- Bertrand, Jean-Pierre (ur.) (2003) *Histoire de la littérature belge*. Paris: Fayard.
- Beugnet, Martine (2004) *Claire Denis*, Manchester: New York: Manchester UP.
- Bickerton, Emilie (2006) *The Art and Politics of the Dardenne Brothers* u: *Cineaste* (2006), Vol. 31, Issue 2.
- Boia, L. (2001).Romania. London: Reaktion Books.

- Breillat, Catherine (2001) *Pornocratie*, Paris: Denoël.
- Brunetta, Gian Piero (2009) *Il cinema neorealista italiano : da 'Roma città aperta' a 'I soliti ignoti'*, Roma: Bari: Laterza.
- Burniaux, Robert; Frickx, Robert (1973). *La littérature belge d'expression française*, Paris: PUF.
- Cardullo, Bert (ed.) (2011) *Andre Bazin nad Italian Neorealism*. New York: Continuum.
- Cardullo, Bert (ur.) (2009). *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne: Essays and Interviews*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Chion, Michel (2012) *La musique au cinéma*. Paris: Fayard
- Cooper, Sarah (2007) *Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers* u: *Film-Philosophy* 11.2: 66-87.
- Curle, H. ; Snyder, S. (2000) *Vittorio de Sica : contemporary perspectives*, Toronto ; Buffalo ; London : Toronto UP.
- Cunneen, Michael (1999) *Films take on the big issues power and faith: National Catholic Reporter*, Vol. 36, Issue 6.
- Dardenne, Luc (2008) *Au dos de nos images: 1991-2005*. Paris: Points
- Deleuze, Gilles (1994), *What is Philosophy?*, London: Verso
- Derrida, Jacques (2006) *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Ezra, Elizabeth (ed.) (2004) *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press
- Fuillère, Anne (2007) *Dardennes take on Le silence de Lorna* u *Cineuropa*
- Fischer, Jaimey (2013) *Christian Petzold*. Chicago: Illinois UP
- Flaker, A ; Škreb, Z. (1964). *Stilovi i razdoblja*, Zagreb: Matica hrvatska.

Foster, Gwendolyn Audrey (ed.) (1999) *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman* Flicks Books.

Foundas, Scott (2009) *Hadewijch. Cinema Scope*, 40. Fall 09.

Grandena, Florian (2008) *Showing the World to the World, Political fictions in french cinema of the 1990s and 2000s*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing

Gesù, Sebastiano (ur.) (2006) *Etica ed estetica dello sguardo: Il cinema dei fratelli Dardenne*. Catania.

Gordon, Robert S. C. B. (2008) *Bicycle thieves*. Hampshire : New York : Palgrave Macmillan

Hanlon, Lindley (2011) *Sound as Symbol in Mouchette* u Quandt, James (ed.) *Robert Bresson (revised)*. Toronto: Tiff. Str. 395-411

Hardwick, Joe (2007) *Fallen angels and flawed saviours: marginality and exclusion in La Vie de Jésus and La Vie rêvée des anges* u: *Studies in French Cinema*, Vol. 7, Issue 3.

Hayes, Graeme; O'Shaughnessy, Martin (2016) *Cinéma et engagement*. Paris: L'Harmattan

Héliot, Louis; Sojcher, Frédéric (2006). *Les frères Dardenne*. Paris: Université Paris Panthéon - Sorbonne.

Hoberman, J. (2003) *Acts of faith* u: *The Village Voice*, Vol. 48.

Horeck, Tanya ; Kendall, Tina (2011) *The New Extremism in Cinema from France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Howard Curle ; Stephen Snyder, ed. (2000) *Vittorio de Sica: Contemporary perspectives*, Toronto: University of Toronto Press.

Humes, Samuel (2014) *Belgium: Long united, long divided*

Johnstone, Sheila (2006) *The secret of the Dardenne brothers' Palme d'Or success* u *The Independent* (2006)

Joiret, Michel; Bernard, Marie-Ange (1999) *Littérature belge de langue française*. Paris: Erasme

Jones, Owen (2016) *Chavs: The Demonisation of the Working Class*. London ; New York: Verso.

Jungen, Christian. (2011) Nackte Tatsachen im Kino aus Rumänien. Pogledano na <https://www.nzz.ch/nackte-tatsachen-im-kino-aus-rumaenien-1.10282195>

Kantcheff, Christophe (2013) *Robert Guédiguian: cinéaste*, Paris: Chêne.

Kauffmann, Stanley (1997) *In a Cruel City* u: *The New Republic* (1997), Vol. 216, Issue 21.

Keesey, Douglas (2009) *Catherine Breillat*, Manchester ; New York: Manchester UP

Klawans, Stuart (2006) *The Wild Child* u: *The Nation* (2006), Vol. 282, Issue 14.

Konstantarakos, Myrto (ur.) (2000) *Spaces in European cinema*, Exeter : Intellect.

Kovcás, András Bálint (2007) *Screening Modernism : European Art Cinema : 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press.

Kragić, B. ; Gilić, N. (2003) *Filmski leksikon: A-Ž*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

Krelja, Petar. *Dokumentarno u igranome filmu*. Kolo, 2006 (3)
<http://www.matica.hr/kolo/302/Dokumentarno%20u%20igranome%20filmu>

Krivak, Marijan. (2009) *Film... politika... subverzija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Lagarde, A. (1992) *Les grandes auteurs français: anthologie et histoire littéraire: XXe siècle*, Paris: Bordas.

Lay, Samantha (2002) *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*. London/New York: Wallflower Press.

Lefebvre, Martin (2006) *Landscape and film*. New York, London: Routhledge.

Lecherbonnier, Bernard (2001) *Littérature : XXe siècle : textes et documents*, Paris: Nathan.

Lépine, Stéphane. *Le cinéma selon Bresson: Muchette*. Pregledano 20.11.2015. na <https://www.youtube.com/watch?v=9dW4IXOLgmk>

McLane, Betsy A. (2013) *A New History of Documentary Film*. New York etc.: Bloomsbury

Magny, Joël (1992) *Maurice Pialat*. Paris: Cahiers du cinéma, collection „Auteurs“.

Mai, Joseph (2010) *Jean-Pierre and Luc Dardenne*, Urbana: U. of Illinois.

Mai, Joseph (2007) *Corps-Caméra: The Evocation of Touch in the Dardennes' La Promesse*, u: *L'Espirit Créateur* 47.3: 133-144.

Mai, Joseph (2007) *Review of Luc Dardenne (2005) Au dos de nos images (1991-2005), suivi de Le Fils et L'Enfant par Jean-Pierre et Luc Dardenne*. *Film-Philosophy*, vol. 11, no. 1: pp. 70 –74. <<http://www.film-philosophy.com/2007v11n1/mai.pdf>>.

Manea, N. (2003). *The Hooligan's Return*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Margulies, Ivone (1996) *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham ; London: Duke UP.

Marcus, Milicent Joy (1986) *Italian film in the light of neorealism*, Princeton UP.

Marie, Michel (2003) *The French New Wave : an artistic school*, Blackwell publishing.

Matheou, Demetrious (2005) *Fear at ennui's end*. *Sight and Sound* 2005/15, str. 17

Mosley, Philip (2001) *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity*, New York: State University of New York Press.

Mouvements, 2003/3, br. 27-28, ed. La Découverte

Nabokov u Brašovu: Antologija rumunjske kratke postrevolucionarne priče (2010)
Zagreb: Meandarmedia.

Napolitano, Antonio (2007) *Neorealism in Anglo-Saxon Cinema/Neorealism in England* u Ruberto, Wilson: *Italian Neorealism and Global Cinema*.

Odon, Marion. *Propos de Bruno Dumont*, prikupljeno na Culturopoing.com. Pregledano 25. veljače 2010.

Omon [Aumont], Ž. (2006) *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.

O'Shaughnessy, Martin (1995) *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film since 1995*. New York : Oxford: Berghahn Books

Ousselin, Edward (2007) Un conte politisé: A l'attaque! de Robert Guédiguian. The French Review, vol. 81, no. 1, october 2007

Edward Ousselin : *Un conte politisé : A l'attaque ! de Robert Guédiguian*. The French Review, vol. 81, no. 1, October 2007. pp. 124

Palmer, Tim (2011) *Brutal intimacy: analyzing contemporary french cinema*. Middletown, CP: Wesleyan UP

Palmer, Tim (2006) Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body u Journal of Film and Video, pp. 22-32

Peterlić, Ante (2002) *Studije o devet filmova*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Peterlić, Ante. *Zvezdani trenuci belgijskog filma u: Filmski programi*. Posjećeno 10. 3. 2012. na stranici <http://www.filmski-programi.hr/tekst.php?id=121>

Pinel, Vincent (2000) *Ecoles, genres et mouvements du cinema*. Paris: Larousse

Polanšćak, Antun ; Šafranek, Ingrid (1972) *Francuski realistički romani XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Powrie, Phil (ur.) (1999) *French cinema in the 1990s: continuity and difference: essays*, Oxford : Oxford UP.

Prédal, René (2008a) *Le cinéma français des années 1990: une génération de transition*, Paris: Armand Colin.

Prédal, René (2008b) *Le cinéma français depuis 2000: un renouvellement incessant*, Paris: Armand Colin.

Prédal, René (2002) *Le jeune cinéma français*, Paris: Nathan.

Quandt, James, ed. (2011) *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival Cinematheque

Reader, Keith (2010) *Robert Bresson*, Manchester; New York: Manchester UP.

Ruberto, Laura E. ; Wilson, Kristi M. (ur.) (2007) *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit: Wayne State University Press.

Russell, Catherine (1999) *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke UP

Schilt, Thibaut (2011) *François Ozon*. Champaign: University of Illinois Press.

Schmid, Marion (2010) *Chantal Akerman*, Manchester: New York: Manchester UP.

Schuett, Hans-Dieter (2013) *Andreas Dresen*, Berlin: be.bra verlag.

Schütz, Mariella (2011) *Explorationskino: Die Filme der Brüder Dardenne*, Marburg: Schüren.

Scott, A.O. (2002) *A Father and the Boy Who Killed His Son* u: *New York Times* (2002), Vol. 152 Issue 52255.

Simić, Mima. (2009) *Otporna na Hollywood: Ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Smith, Alison (1999) *Agnes Varda*. Manchester : New York : Manchester UP.

Smith, Gavin (1999) *Promises Fulfilled* u: *The Village Voice* (1999)

- Stam, Robert (2010) *Film Theory, an introduction*. Malden, Mas.: Blackwell Publishing
- Starčević, Morana (2013) *Prekarni rad i (ne)mogućnost prekarne klase*. Zagreb: M.
Starčević. Pregledano na <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/3952/1/Starčević%2C%20Morana.pdf>
- Stébé, Jean-Marc (2016) *La crise des banlieues*. Paris: Presses Universitaires de France
- STRUNA : Hrvatsko strukovno nazivlje Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje
<http://struna.ihjj.hr/naziv/film-istine/20998/>
- Tancelin, Philippe ; Ors, Sébastien ; Jouve, Valérie (2001) *Bruno Dumont*. Paris : Dis voir
- Trifonova, Temenuga, ed. (2009) *European Film Theory*. New York, London : Routledge
- Thomas, Paul (1995) *Un siècle de cinéma belge*. Quorum
- Toussaint, Françoise (1987) *Le surrealisme belge*. Bruxelles: Labor.
- Vidan, Gabrijela (1982) *Povijest svjetske književnosti. Knj. 3, Francuska i ostale književnosti francuskog jezičnog izraza ; provansalska i rumunjska književnost*, Zagreb: Mladost
- Wayne, Mike (2002) *The Politics of Contemporary European Cinema: histoires, borders*. Bristol: Intellect
- West, Joan M. ; West, Dennis (2003) *Taking the Measure of Human Relationships: An Interview with Jean-Pierre Dardenne and Luc Dardenne* u: *Cineaste* (2003), Vol. 28, Issue 3.
- Wolfreys, Jim (2008) *Reality Bites* u: *Socialist Review* (2008), Issue 331.
- Zagaglia et al. (1982) *Cinéma et réalité*. Bruxelles: Le centre de l'Audio-Visuel à Bruxelles
- Zavattini, C. (1953) *Some Ideas on the Cinema* u: *Sight and Sound* (1953) 64-69.

10. FILMOGRAFIJA

4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana (4 luni, 3 saptamani si 2 zile, 2007)

15/8 (Le 15/8, 1973)

Adelin život (La vie d'Adele, 2013)

Ako mi se fućka, fućkam (Eu cand vreau sa fluier, fluier, 2010)

Akvarij (Fishtank, 2009)

Alfa Tau! (1942)

Almayerovo ludilo (La Folie Almayer, 2011)

Američke priče (Histoires d'Amérique, 1989)

Ljubav (Amour, 2012)

Anatomija pakla (Anatomy of Hell, 2004)

Anini sastanci (Les rendez-vous d'Anna, 1978)

Antikrist (Antichrist, 2009)

Oružje zločina (L'arme du crime, 2009)

Au fil d'Ariane, 2014

Autoportret / Autobiografija: Rad u nastajanju (Selfportrait: Autobiography: Work in Progress, 1998)

Slučajno Baltazar (Au hasard Balthazar, 1966)

Barbara (2012)

Benijev video (Benny's video, 1992)

Bijeli brod (La nave bianca, 1941)

Bijela vrpca (Das weisse Band, 2009)

Bog ne voli mlakonje (Dieu vomit les tièdes, 1991)

Boudu spašen iz vode (Boudu sauvé des eaux, 1932)

Camille Claudel 1915 (2013)

Chantal Akerman o Chantal Akerman (Chantal Akerman par Chantal Akerman, 1997)

Crvena pustinja (Il deserto rosso, 1964)

Crvena cesta (Read road, 2006)

Čekić (Le marteau, 1986)

Čistači cipela (Sciuscià, 1946)

Čitavu noć (Tout une nuit, 1986)

Čovjek s kovčegom (L'homme a valise, 1983)

Čudo u Milanu (Miracolo a Milano, 1950)

Dva dana, jedna noć (Deux jours, une nuit, 2014)

Demonlover (2002)

Dijete (L'enfant, 2005)

Dječak s biciklom (Le gamin au vélo, 2011)

Draga Wendy (Dear Wendy, 2004)

Dva dana, jedna noć (Deux jours, une nuit, 2014)

Lebdeći oblaci (Drifting clouds, 1996)

Džepar (Picpocket, 1959)

Elena (2011)

Flandrija (Flandres, 2006)

Film našeg doba (Cinema de notre temps, 1997)

Glad (Hunger, 2008)

Gerry (2002)

Gladna sam, hladno mi je (J'ai faim, j'ai froid, 1984)

Glavom kroz zid (Gegen die Wand, 2004)

Gledaj more (Regarde la mer, 1997)

Gorka riža (Riso amaro, 1949)

Gospodin Nitko (Mr. Nobody, 2009)

Grad je tih (La ville est tranquille, 2000)

Mržnja (La haine, 1995)

Le Havre (2011)

Ladybird, ladybird (1994)

Lady Jane (2008)

Lov (Jagten, 2012)

Hadewijch (Hadewijch, 2009)

Hanging out Yonkers (1973)

Samo bez brige (Happy go lucky, 2008)

Hiroshima, ljubavi moja (Hiroshima mon amour, 1959)

Hotel Monterey (Hôtel Monterey, 1972)

Humanost (L'humanité, 1999)

Pseći dani (Hundstage, 2001)

Intimnost (Intimacy, 2001)

Irska cesta (Route irish, 2010)

Rouge midi (1985)

S istoka (D'est, 1993)

Isusov život (La vie de Jésus, 1997)

Izvan sotone (Hors satan, 2011)

Jeanne Dielman (Jeanne Dielmann, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975)

Jednog dana Pina me pitala (Un jour Pina m'a demandée, 1983)

Jerichow (2008)

Još jedna godina (Another year, 2010)

Jug (Sud, 1999)

Kauč u New Yorku (Un divan à New York, 1996)

Karneval (Karnaval, 1999)

Kauboj (Kauwboy, 2012)

Kes (1969)

Ki lo sa? (1985)

Koračati po praznom hladnjaku (Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide, 2004)

Kotleti (Les côtelettes, 2003)

Kradljivci bicikla (Ladri di bicicletta, 1948)

Kriminalni ljubavnici (Criminal lovers, 1999)

Lijenost (La paresse, 1986)

Lijepa stvar (Beautiful Thing, 1996)

Lornina šutnja (Le silence de Lorna, 2008)

Lutalica (Sans toit ni loi, 1985)

Ljeto pred balkonom (Sommer vorm Balkon, 2005)

Ljilja zauvijek (Lilya 4ever, 2002)

Mačka s dvije glave (Chatte à deux têtes, 2002)

Mallet-Stevens (1986)

Marie-Jo i njezine dvije ljubavi (Marie-Jo et ses deux amours, 2002)

Marius i Jeannette (Marius et Jeanette, 1997)

Martiriji (Martyrs, 2008)

Meso (Carne, 1991)

Mislim na vas (Je pense à vous, 1992)

Moderna vremena (Modern times, 1936)

Moja lijepa praonica (My Beautiful Laundrette, 1985)

Monolozi, preseljenje (Monologues, déménagement, 1993)

Moj otac je inženjer (Mon pere est ingénieur, 2004)

Mouchette (1967)

Na drugoj strani (Auf der anderen Seite, 2007)

Goli (Naked, 1993)

Na zapad sa Soniom Wieder-Atherton (A l'est avec Sonia Wieder-Atherton, 2009)

Na život, na smrt (A la vie, a la mort, 1995)

Nedodirljivi (Intouchables, 2011)

Nepovratno (Irréversible, 2002)

Nepoznata djevojka (La fille inconnue, 2016)

Nerazdvojni (Inséparables, 1999)

Nevolja svaki dan (Trouble every day, 2001)

New York, New York bis (1984)

Nimfomanka (Nymphomaniac, 2013)

Noćna obličja (Nachtgestalten, 1999)

Novi život (La vie nouvelle, 2002)

Sreća je u novcu (L'argent fait le bonheur, 1993)

Obećanje (La promesse, 1996)

Obiteljski posao: Chantal Akerman govori o filmu (Family Business: Chantal Akerman Speaks about Film, 1984)

Oblak 9 (Wolke 9, 2008)

Ondje (La-bas, 2006)

Osamdesete (Les années 80, 1983)

Osmi dan (Le huitième jour, 1996)

Osvrni se gnjevno (Look Back in Anger, 1959)

Osuđenik na smrt je pobjegao (Un condamné à mort s'est échappé, 1956)

Ovo je slobodan svijet... (It's a Free World..., 2007)

Pariz (Paris, 2008)

Pismo jednog sineasta (Lettre d'un cinéaste, 1984)

Submarino (2010)

Pola X (1999)

Policijski, pridjev (Politist, adjectiv, 2009)

Polukat (Halbe Treppe, 2002)

Ponedjeljak ili utorak (1966)

Pornograf (Le Pornographe, 2001)

Pornografsko kazlište (La chatte à deux têtes, 2002)

Posljednje ljeto (Dernier été, 1981)

Priče iz zlatnog doba (Amintiri din epoca de aur, 2009)

Proces (Process, 2004)

Put nade (Il camino della speranza, 1950)

Putovanje u Armeniju (Le Voyage en Arménie, 2006)

Putovanje u Italiju (Viaggio in Italia, 1954)

Rasturi me (Baise moi, 2000)

Reci mi (Dis-moi, 1980)

Rim, otvoreni grad (Roma, citta aperta, 1945)

Romansa X (Romance X, 1999)

Rosetta (1999)

Sablasti (Gespenster, 2005)

Saló (Saló le 120 giornate di Sodoma, 1975)

Samba (Samba, 2014)

Sam protiv svih (Seul Contre Tous, 1998)

Sa Soniom Wieder-Atherton (Avec Sonia Wieder-Atherton, 2003)

S druge strane (De l'autre côté, 2003)

Tajne i laži (Secrets & Lies, 1996)

Sin (Le fils, 2002)

Sitcom (1998)

Skoči moj grade (Saute ma ville, 1968)

Soba 1, Soba 2 (La chambre 1, La chambre 2, 1972)

Smrt gospodina Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu, 2005)

Snjegovi Kilimanjara (Les neiges du Kilimandjaro, 2011)

Sram (Shame, 2011)

Sportski život (This Sporting Life, 1963)

Stromboli (1950)

Svi drugi (Alle anderen, 2009)

Subotom uvečer, nedjeljom ujutro (Saturday Night and Sunday Morning, 1960)

Sutra se selimo (Demain on déménage, 2003)

Svjetla u sumraku (Laitakaupungin valot, 2006)

Sweet sixteen (2002)

Šetač Marsovim poljanama (Le promeneur du champ de Mars, 2005)

Tajne stvari (Choses secrètes, 2002)

Tamno (Sombre, 1998)

Tamo gdje je srce (A la place du coeur, 1998)

Tiranosaur (Tyrannosaur, 2011)

Tiresia (2003)

Toni (1935)

Tri strofe o imenu Sacher (Trois strophes sur le nom de Sacher, 1989)

Twentynine Palms (2003)

Umberto D (1952)

U mojoj koži (Dans ma peau, 2002)

Umnjak (Kynodontas, 2009)

U napad (A l'attaque, 2000)

Nedjelja na selu (Un dimanche dans la compagne, 1984)

Unutarnja sigurnost (Die innere Sicherheit, 2000)

Vera Drake (2004)

Vijesti od kuće (News from Home, 1976)

Vikend (Weekend, 2011)

Vila (La fee, 2011)

Viski s votkom (Whiskey mit Wodka, 2009)

Visoki pritisak (Haute tension, 2003)

Wolfsburg (2003)

Willenbrock (2005)

Yella (2007)

Smiješne igre (Funny games, 1997)

Smiješne igre, američka verzija (Funny games U.S., 2007)

Za moju sestru (A ma soeur, 2001)

Zatočenica (La captive, 2000)

Zaustavljeni (Halt auf freier Strecke, 2011)

Zlatne osamdesete (Golden Eighties, 1986)

Zovem se Joe (My Name is Joe, 1998)

Žene iz Antwerpena u listopadu (Femmes d'Anvers en Novembre, 2008)

Život kako ga sanjaju anđeli (La vie revée des anges, 1998)

11. ŽIVOTOPIS

Vanja Kulaš Borovina rođena je u rujnu 1979. u Zagrebu gdje završava osnovnu školu i XVIII. jezičnu gimnaziju. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu 2004. završava studij njemačkog i francuskog jezika s književnostima, a 2008. studij bibliotekarstva pri Odsjeku za informacijske i komunikacijske znanosti. Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture upisuje u ak.god. 2010./2011., gdje 2013. polaže sve ispite.

Francuski i njemački jezik podučava od 2002. na više škola stranih jezika. Prevodi stručne tekstove s njemačkog, francuskog i engleskog jezika. Objavljuje stručne radove s područja književnosti, filma i bibliotekarstva, književne prikaze, eseje i filmske kritike u časopisima (Hrvatski filmski ljetopis, Književna smotra, Zarez), na portalima (Moderna vremena) i na Hrvatskom radiju (emisije Filmoskop, Bibliovizor, Jutro na Trećem). Od 2004. zaposlena je u Knjižnici Filozofskog fakulteta kao stručni suradnik, a od 2008. kao diplomirani bibliotekar, voditeljica Zbirke za francuski jezik i književnost i rumunjski jezik i književnost.